ganz1912

Ensayos sobre el posmodernismo



Fredric Jameson

Ensayos sobre el posmodernismo

Fredric Jameson

Traducido por Esther Pérez,
Christian Ferrer y Sonia Mazzco.
Compilado por Horacio Tarcus.
Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991

Ediciones originales:
Posmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism, 1984
The politics of Theory, Ideological Positions in the Posmodernism Debate, 1984
Marxism and Postmodernism, 1989

La paginación se corresponde con la edición impresa. Se han eliminado las páginas en blanco.

PRÓLOGO

Fredric Jameson, contra la tentación de la nada

Editar una selección de escritos de Fredric Jameson —necesariamente parcial y *arbitraria* en el buen sentido de someter a arbitraje las muchas selecciones posibles— puede ser una desmesura: es arriesgarse a poner sobre el tapete toda la complejidad, la ambigüedad y el sustrato conflictivo y (por ahora) indecible de la distinción, y la simultánea articulación, entre "modernidad" y "posmodernidad", dos nociones de las que lo menos que puede decirse es que —si se las toma en serio— ponen a prueba la capacidad intelectual de la sutileza vigilante contra el cómodo refugio de los teoremas siempre de antemano demostrables: aquello que Pascal llamaba el espíritu de *fineza* en su combate contra el espíritu de *geometría*.

El riesgo, sin embargo, bien vale la pena. Y no se nos oculta que la pena es mucha: digamos, para permanecer pascalianos, que es el destino mismo de esos "juncos pensantes" que somos todos, lo que está en juego en épocas como la nuestra, caracterizadas, como diría el propio Jameson, "por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de las ideologías, del arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.)". Es decir, una época en la que la forma que adopta la ideología dominante es la de un pensamiento del fin de todas las cosas sin que se prevea el comienzo de ninguna: la declamada "muerte de la Historia" es la promoción de una *horizontalidad sin horizonte*, de una planicie sin accidentes —y ya decir "accidentes" es asumir una cierta concepción de la historia, en la que el acontecimiento es siempre indeterminado y azaroso— por eso, hablar del "destino" del pensamiento en una época que ha perdido —que ha *olvidado*— el sentido de la tragedia, es hacerse cargo de que la cultura se ha vuelto irresistiblemente *cómica*: con una comicidad que podría ser la de la mueca grotescamente congelada del "hombre que ríe" de Víctor Hugo, pero que (avatar último de una parodia que se vuelve imposible cuando *toda* la realidad deviene parodia de sí misma) resulta ser más bien la del grosero espectáculo revisteril en el que la risa es reducida a la pura reacción mecánica, nerviosa, ante el ridículo de una existencia despojada de ilusiones.

De esa comicidad habla, en cierto modo, Jameson. Pero lo hace *seriamente*, buscando en el posmodernismo "la lógica cultural del capitalismo

tardío" (título programático si los hay): vale decir, la *consistencia material* de esa "confusión espacial y social" —otra fuente de comicidad opiácea— que neutraliza nuestra capacidad para pensar, actual y luchar. Consistencia material: eso se dice fácil, pero es apenas el enunciado, el plan, para la construcción de lo que Jameson llamaría la "cartografía" de un nuevo "arte político" que "tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— al tiempo que logra abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo...".

Múltiple y laberíntico haz de cuestiones en este breve párrafo. Ante todo, hay una verdad del posmodernismo: "verdad", en el sentido de lo verdadero del síntoma, en el que se expresa —se articula— el "retorno de lo reprimido" de aquella tragedia olvidada. El posmodernismo es, entre otras cosas, la recuperación (no siempre del todo conciente), por parte de la ideología dominante, del hecho de que se ha operado efectivamente, en el mundo, una *metamorfosis* —y la resonancia kafkiana del término no es desestimable— por la cual ni la esfera de la producción, ni las clases sociales, ni la praxis política, ni el orden simbólico en su conjunto, son ya lo que eran: una "puesta a punto" con respecto a la cual, hay que decirlo con claridad, el reloj de la izquierda atrasa sensiblemente. No es el caso, por supuesto, como se ve cotidianamente en tantos intelectuales, de renunciar irresponsablemente —una cosa es interrogar las antiguas posiciones, otra muy distinta cambiar de lugar— a ninguna de las cuestiones, ni de las nociones, que siguen haciendo del marxismo, como diría Sartre, un horizonte inevitable de nuestra época: ni la vergüenza de haber sido ni el dolor de ya no ser pueden rescatamos de la obligación ética de decidir dónde *estamos*. En el riesgo, incluso en la incertidumbre, de ese "estar", la *nueva relación* del marxismo con la cultura parece abrir, para alguien como Jameson, el camino de un desafío estimulante en el que la descarga adrenalínica que provoca el descubrimiento se inscribe en el rescate de lo mejor de una tradición —casi ya de un "clasicismo"—, de esa riquísima tradición del *anglosaxon marxism* (uno piensa en nombres como E. P. Thompson, Raymond Williams o Perry Anderson), para la cual el viaje por los laberintos del orden simbólico, lejos de constituir un paseo ornamental por la "superestructura" (el progresivo abandono de ese término es en sí mismo indicativo), es la zambullida en el vértigo de una totalización de la *experiencia* (la expresión es, claro, thompsoniana) de los sujetos sociales.

"Nueva relación", pues, del marxismo con la cultura: no porque esa relación sea una *novedad* (de Marx y Engels a Gramsci, de Lukacs a Trotsky,

de Lenin a Sartre, de Korsch o Adler o los frankfurtianos a Goldmann, Althusser o della Volpe, no hubo teórico o político marxista de alguna importancia que no se planteara el problema), sino porque, entre otras cosas, hay una *nueva relación de fuerzas mundial* —o "planetaria", como se dice ahora— que, al redefinir el estatuto mismo de eso que llamamos "cultura", obliga a recomponer las "cartografías", los "mapas congnitivos", con los cuales intentar la reconstrucción de un piso de inteligibilidad para dar cuenta de las inabarcables transformaciones producidas. La reacción neoconservadora mundial no es un mero cambio en el modelo de acumulación económica, social e ideológica, una mera transformación —y devaluación— de los modos tradicionales de hacer política: es una vasta empresa de *refundación cultural*. Si ya Gramsci, en la década del 30 (en un contexto también "refundacional" del capitalismo), había elastizado el concepto leninista de "hegemonía" para incluir el poder de orientación de las pautas morales y conductales de la sociedad en su conjunto —es decir, de la cultura en el sentido antropológico más amplio posible—, con mayor razón aún se hace necesaria ahora (en la era de la "globalización", de la "mediatización", en la que las técnicas de construcción de lo simbólico constituyen una fuerza productiva central) una redefinición de la *lógica material* refundadora, de las nuevas formas de hegemonía, de los nuevos instrumentos de poder: un buen marxista, Jameson tienen presente siempre que aquélla recomposición de las "cartografías" es, por supuesto, una cuestión política. Como es una cuestión política —y, en cierto sentido, la cuestión política más urgente— el necesario replanteo, bajo la "situación posmoderna", de las relaciones entre (¿cuál?) cultura y (¿cuál?) marxismo: "lo que queremos es, no reescribir todos estos fenómenos culturales, que son nuevos, en términos de las categorías viejas, sino reconocer que esas categorías en sí mismas eran históricas. Hubo un marxismo que correspondió al período clásico de la Segunda Internacional, hubo un marxismo que ahora se llama marxismo occidental, que correspondió al modernismo y la etapa imperialista, y creo que ahora necesitamos un marxismo para esta nueva etapa. Me parece que todo este planteo es perfectamente consistente con Marx".[1]

Y lo es, efectivamente: ¿no era Marx el que afirmaba que los hombres hacen su propia historia en circunstancias que no siempre pueden elegir? Pero sí podemos, hasta cierto punto, elegir que hacer con (o contra) esas "circunstancias" no elegidas, elegir de qué manera abordar esa necesaria tarea que Sartre llamaba de "retotalización", y que Jameson interpreta como el me-

[1] Jameson, Fredric: "Posmodernismo y capitalismo tardío", entrevista con Horacio Machín, en **El Cielo por Asalto** N° 3, verano 1991/92.

jor impulso de la cultura modernista. Impulso "utópico", sin duda, puesto que parte de una toma de conciencia de la *imposibilidad* de representar la totalidad, pese a lo cual su enorme coraje consiste, precisamente, en no renunciar a lo Imposible (porque, después de todo, ¿quién sabe?): lo que hace la grandeza de un Joyce o de un Mallarmé es su obstinado *fracaso,* antes que su "eficacia". Mientras que lo que hace la "pequeñez" del componente conformista del posmodernismo es, al contrario, la resignación ante lo que el propio Jameson llama el "ahogo" de la infinita multiplicación de representaciones que ya no representan a nada más que a sí mismas en su representarse: la tautología de la imagen fragmentada (como si fuera posible otra), elevada al rango de mediocre principio teórico, la promoción del autosimulacro a verdadera moral del espectáculo efímero, parecen constituir el triunfo epocal de la Nada sobre el Dolor, para retomar la bella expresión de Faulkner: porque la pérdida del "aura" original, al revés de lo que imaginaba Benjamin, nos ha dejado apenas el triste placer de las muecas inútiles que ensayaba el personaje de **Sin Aliento**, de Godard, en el momento de morir.

Y bien, moriremos: eso lo sabemos todos, aunque nunca estemos del todo dispuestos a admitirlo. Pero es justamente ese *nunca-estar-del-todo-dispuestos* lo que puede colocarle límites a la Nada, a esa Nada que es el actual "modo de producción simbólico" que acompaña a lo que pedestremente se llama el "nuevo modelo de acumulación". Límites, sí, porque si bien es cierto que "al final siempre triunfa la muerte", no es tanto el (previsible) final lo que importa, sino cómo llegamos a él: podemos someternos al vacío mucho antes de que él nos reclame, y eso es lo que quisieran introducirnos los poderes que hacen de la cultura un resorte cada vez más fundamental de su dominación por vía de la *banalización*, de la "naturalización" de lo existente, que es en última instancia el núcleo de la política posmoderna. O podemos interrogar, interpelar, buscar *entender* ese vacío, esa banalización y esa dominación en lo que tienen, otra vez, de síntoma para intentar devolverles aquella perdida dimensión trágica que permita reinterpretarlas como el producto de un conflicto, de una relación de fuerzas, de una *historia* que, lejos de llegar a su fin, tal vez recién esté empezando. De allí la importancia que en los últimos textos de Jameson ha adquirido el concepto de "interpretación", no en el sentido de la hermenéutica tradicional, sino en un sentido que hace de la crítica cultural una reconstrucción *activa* de lo que el autor llama "las estrategias de contención" por las cuales el texto (literario, estético en general) reinscribe las "circunstancias" en la Necesidad histórica. Más precisamente, se trata de la prioridad de la interpretación política de los textos de cultura —que lo son

también, como decía Benjamin, de barbarie—: una lógica interpretativa que "concibe la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo de otros medios interpretativos corrientes hoy —el psicoanalítico o el mítico-crítico, el estilístico, el ético, el estructural—, sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y todo interpretación"[2]. Esta vocación de "absoluto" no es una nueva e ilusoria manera de recuperar la noción abstracta de Totalidad: es una estrategia de desmontaje de esa Nada fragmentaria a que quedan reducidas la cultura y la historia en la ideología posmoderna, para mostrar que, bajo todas las formas renovadas que se quieran, la energía original de las "armas de la crítica" marxiana —esa energía que, como el de la crítica freudiana, consistía justamente en "desnaturalizar" el trabajo secreto e insidioso de un poder invisible—, todavía es una pasión útil: todavía (y quizá más que nunca, actuando como búho de Minerva en el crepúsculo de la barbarie cultural) puede, y debe, denunciar que la recusación de la totalidad que hace la ideología dominante no es más que (nada menos que) el nuevo modo que ha encontrado lo que solía llamarse el "sistema" para *totalizarnos* en una tanática identificación con la Nada, en la blanda indiferencia por una Historia que sólo parece haber terminado porque hemos dejado de vivirla como *nuestra*. No podríamos decirlo mejor que el propio Jameson:

> "La Historia es por lo tanto la experiencia de la Necesidad, y esto es lo único que puede impedir su tematización o cosificación como mero objeto de representación o como un código maestro entre otros. La Necesidad no es en este sentido un tipo de contenido, sino más bien la forma inexorable de los acontecimientos; es por lo tanto una categoría narrativa en el sentido ensanchado de ese inconciente político por el que hemos abogado aquí, una retextualización de la Historia que no propone a ésta como alguna nueva representación o "visión", algún contenido nuevo sino como los efectos formales de lo que Althusser, siguiendo a Spinoza, llama una *causa ausente*. Concebida en este sentido, la Historia es lo que hiere, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva, que sus astucias convierten en desoladoras e irónicas inversiones de su intención declarada. Pero esta Historia sólo puede aprehenderse a través de sus efectos, y nunca directamente como alguna fuerza cosificada. Este es el sentido último en que

[1] Jameson, Fredric: **Documentos de cultura, documentos de barbarie.** Madrid, Visor, 1989, p 15 (traducción castellana de **The Political unconscious. Narrative as a socially symbolic act**)

la Historia como cimiento y horizonte intrascendible no necesita ninguna justificación particular: podemos estar seguros de que sus necesidades enajenantes no nos olvidarán, por mucho que prefiramos no hacerles caso"[1]

Eduardo Grüner

* * *

Nota del Editor

A pesar de que las tesis de F. Jameson sobre el posmodernismo provocaron un nutrido debate en el mundo anglosajón y más allá de él, sus escritos sobre el tema estaban hasta hoy dispersos en libros y revistas. No hemos incluido la conferencia de 1982 "Posmodernismo y sociedad de consumo", pues el propio autor la considera refundida en su ensayo de 1984, el primero de esta compilación. De todas maneras, hay una versión castellana en Hal Foster (comp.), **La posmodernidad**. Barcelona, Kairós, 1985. Dado que compilamos ensayos que aparecieron separadamente, resultan inevitables ciertas reiteraciones, a pesar de lo cual el todo constituye una unidad coherente (cuando cerrábamos esta edición aparecía en Londres su libro **Postmodernism**, que lamentablemente no pudimos consultar).

Las fuentes de los ensayos que componen esta compilación son las siguientes:

• "Posmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism", **New Left Review**, 146, jul-ag., 1984 (trad. cast. de Esther Pérez para **Casa de las Américas**, 155-6, Cuba, 1986).

• "The politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate", **New German Critique**, n° 32, 1984. (trad. cast. de Christian Ferrer Toro para **Farenheit 450**, n° 2, s/f).

• "Marxism and Postmodernism", **New Left Review**, 176, 1989. Trad. de Sonia Mazzeo. Revisión técnica de Laura Klein.

H. T.

[1] Jameson, Fredric; op. cit.

El Posmodernismo
como
Lógica cultural del capitalismo tardío

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo. La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo). De esta forma, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía (como esta se institucionalizara y canonizara en las obras de Wallace Stevens) son todas consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas. La enumeración de lo que ha ocupado su lugar se torna empírica, caótica, heterogénea: es Andy Warhol y el arte pop, pero es también el fotorrealismo y, más allá, el "nuevo expresionismo"; en música, es el momento de John Cage, pero es además la síntesis de estilos clásicos y "populares" de compositores como Philip Glass y Terry Riley, así como el *punk* y el *rock new wave* (los Beatles y los Stones representarían el momento cúspide del modernismo de esta tradición más reciente y sujeta a más rápida evolución); en cine, es Godard y la producción post-Godard, así como el cine y el video experimentales, pero es también un tipo completamente nuevo de cine comercial (del cual hablaré después); es, de un lado, Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, y del otro, el *nouveau roman* francés y sus secuelas, junto con nuevas y alarmantes formas de crítica literaria, basadas en una nueva estética de la textualidad o *écriture...* La lista podría extenderse indefinidamente; pero resulta realmente indicativa de que se ha producido un cambio o corte de naturaleza

más fundamental que el periódico cambio de estilos y modas determinado por el viejo imperativo modernista de la innovación estilística.[1]

El auge del populismo estético

No obstante, es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética, y donde los problemas teóricos relacionados con ella han sido planteados de manera más central y coherente; fue precisamente a partir de los debates sobre arquitectura que comenzó a surgir inicialmente mi propia definición del posmodernismo tal como la expondré en las páginas que siguen. De manera más decisiva que en otras manifestaciones o formas de expresión artística, las posiciones posmodernistas en arquitectura se han tornado inseparables de una crítica implacable del momento cumbre del modernismo arquitectónico y del llamado Estilo Internacional (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies), en la que la crítica y el análisis formales (de la transformación del momento cumbre modernista del edificio en una escultura o "pato" monumental, para utilizar palabras de Robert Venturi) se dan la mano con reconsideraciones sobre el nivel del urbanismo y de la institución estética. Se la atribuye, pues, a la época de esplendor del alto modernismo, la destrucción de la coherencia de la ciudad tradicional y de su antigua cultura de barrios (mediante la disyunción radical del nuevo edificio utópico del alto modernista con respecto a su contexto circundante); al tiempo que se denuncia sin compasión el elitismo y el autoritarismo proféticos del movimiento modernista en el gesto imperioso del Maestro carismático.

Resulta lógico, por tanto, que el posmodernismo en arquitectura se presente como un tipo de populismo estético, como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi: **Learning from**

[1] Este ensayo está basado en el texto de conferencias y otros materiales que aparecieran previamente en **The Anti-Aesthetic**, publicada por Hal Foster (Port Towsend, Washington, Bay Press, 1983), y en *Amerika Studieni American Studies* 29/1 (1984). (trad. cast.: Hal Foster (comp.), **La Posmodernidad**. Barcelona. Kairos, 1985 (N. del E.)

Las Vegas. Sea cual sea la evaluación última que hagamos de esta retórica populista, la misma tiene al menos el mérito de llamar nuestra atención hacia uno de los rasgos característicos de todos los posmodernismos antes mencionados: el hecho de que en los mismos se desvanece la antigua frontera (cuya esencia está en el momento cumbre del modernismo) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos, desde Leavis y la Nueva Crítica Norteamericana, hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. De hecho, los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama "degradado" que conforman el *shlock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de *Selecciones del Reader's Digest*, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a "citar", como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia.

Tampoco debe considerarse el corte en cuestión como un asunto puramente cultural: las teorías sobre el posmodernismo —sean favorables al mismo o expresivas de denuncia y repulsa morales— muestran un fuerte parecido con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, coincidentes básicamente en el tiempo, nos informan sobre el advenimiento y el comienzo de un tipo completamente nuevo de sociedad, cuyo nombre más famoso es el de "sociedad posindustrial" (Daniel Bell), pero en la que a menudo se designa bien con los títulos de sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la "tecnología sofisticada", etc. Tales teorías tienen la obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por ello, la tradición marxista se les ha enfrentado con vehemencia, ex-

cepción hecha del economista Ernest Mandel, cuyo libro **Late Capitalism*** se propone no sólo examinar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera una tercera etapa o momento de la evolución del capital), sino también demostrar que consiste precisamente en una etapa del capitalismo *más pura* que cualesquiera de los momentos que la precedieron. Más tarde retomaré este idea; baste enfatizar, por el momento, algo que he defendido con mayor abundancia de detalles en otro momento[2]: todas las posiciones del posmodernismo en lo referente a la cultura —trátese de apología o estigmatización— son también, al mismo tiempo y necesariamente, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional de nuestra días.

El posmodernismo como dominante cultural

Una última palabra sobre cuestiones metodológicas: lo que sigue no debe interpretarse como una descripción estilística, como la descripción de uno de diversos estilos o movimientos culturales. Mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un momento en que el concepto mismo de periodización histórica ha llegado a aparecer como extraordinariamente problemático. En otra ocasión he planteado que todo análisis cultural aislado o individual lleva en sí una teoría escondida o reprimida de periodización histórica; en cualquier caso, el concepto de “genealogía” resulta muy útil para calmar las tradicionales preocupaciones teóricas acerca de la llamada historia final lineal, las teorías de las “etapas” y la historiografía ideológica. Sin embargo, en el contexto actual, las discusiones teóricas prolongadas sobre tales (y muy reales) asuntos, pueden quizás ser sustituidas por algunos comentarios sustantivos.

Una de las objeciones que a menudo se les señalan a las hipótesis de periodización es que ellas tienden a enmascarar las diferen-

* Hay trad. cast.: **El Capitalismo Tardío,** México, ERA, 1979 (N. del Ed.)

[2] En “The Politics of Theory”, **New German Critique**, 32. Primavera-verano de 1984 [incluido en el presente volumen].

cias y a presentar el período histórico de que se trate como si este fuera de una total homogeneidad (contenida en ambos extremos por inexplicables metamorfosis "cronológicas" y signos de puntuación). No obstante, es precisamente por esto por lo que me parece esencial entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos, pero subordinados.

Considérese, por ejemplo, la fuerte posición alternativa según la cual el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo (o, incluso, del aún más antiguo romanticismo); de hecho, puede considerarse que todas las características del posmodernismo que enumeraré pueden detectarse, en pleno esplendor, en esta o aquella forma de modernismo (incluso en precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, a quienes se puede considerar posmodernistas *avant la lettre*). No obstante, lo que este punto de vista no ha tomado en cuenta es la posición social del antiguo modernismo, o, mejor aún, el apasionado repudio que suscitó entre la burguesía victoriana y posvictoriana, la cual percibía sus formas y sus *ethos* como feos, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en resumen, "antisociales". Se argumentará aquí que la mutación que ha tenido lugar en la esfera de la cultura ha hecho arcaicas esas actitudes. No sólo ya no son feos Picasso y Joyce; en general, hoy nos parecen más bien "realistas"; este es el resultado de la canonización y la institucionalización académicas generalizadas del movimiento moderno, que datan de fines de la década de 1950. Seguramente esta es una de las explicaciones más válidas del surgimiento del posmodernismo, dado que la generación de la década de los sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno, que constituyera una oposición en su momento, como a un grupo de clásicos muertos que "oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos", según dijera Marx en cierta ocasión en un contexto diferente.

Sin embargo, al examinar la revuelta posmodernista contra todo ello, se debe enfatizar igualmente que sus propias características ofensivas —desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza sicológica y las expresiones abiertas de de-

safío social y político, que trascienden cualquier cosa que hubiera podido imaginarse en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas. Tales requerimientos económicos encuentran entonces reconocimiento en el apoyo institucional de todo tipo que resulta accesible a las nuevas formas de arte, desde las fundaciones y las donaciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. No obstante, de todas las artes, la arquitectura es la que, por su constitución, se encuentra más cerca de lo económico, con lo que, a través de las comisiones y los valores de los terrenos, mantiene una relación en la que prácticamente no existen mediaciones; por tanto, no resultará sorprendente hallar que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna se basa en el mecenazgo por parte de los negocios multinacionales, cuya expansión y cuyo desarrollo son estrictamente contemporáneos con esta arquitectura. Posteriormente trataremos de sustentar que estos dos fenómenos tienen una interrelación dialéctica aún más profunda que el simple financiamiento de tal o cual proyecto individual. Y, sin embargo, este es el momento en que tenemos que recordarle lo obvio al lector, ello es, que esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror.

El primer argumento a favor del concepto de periodización de la dominancia, por tanto, es que si incluso todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos a los de un modernismo

de más vieja data, y su continuación —posición que considero que puede demostrarse que es errónea, pero que sólo puede disipar un análisis más prolongado del modernismo—, los dos fenómenos seguirían siendo distintos en lo relativo a significado y función social, debido a la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e, incluso más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.

Analizaré con más profundidad este argumento en la conclusión de este ensayo. Debo ahora referirme brevemente a otra objeción que se le hace a la periodización, una preocupación diferente relativa a su posible obliteración de la heterogeneidad, que generalmente plantea la izquierda. Y seguramente existe una extraña ironía, casi sartreana —la lógica de que "el ganador pierde"—, que tiende a rodear cualquier intento de describir un "sistema", una dinámica totalizadora, tal y como estos se detectan en el movimiento de la sociedad contemporánea. Lo que sucede es que mientras más potente es la visión de algún sistema o lógica cada vez más totales —el Foucault del libro sobre las prisiones es el ejemplo obvio—, más impotente se llega a sentir el lector. Por tanto, en la misma medida en que el teórico gana, al construir una maquinaria cada vez más cerrada y aterrorizadora, pierde, ya que la capacidad crítica de su obra resulta paralizada, y los impulsos de negación y revuelta, para no hablar de los de transformación social, se perciben cada vez más como vanos y triviales, al enfrentarlos con el propio modelo.

No obstante, he creído que es sólo a la luz de un concepto de lógica cultural dominante o norma hegemónica como se puede apreciar y medir la verdadera diferencia. Estoy lejos de pensar que toda la producción cultural de nuestros días es "posmoderna" en el sentido amplio que daré a este término. (Sin embargo, el posmodernismo es el campo de fuerza en que tipos muy diferentes de impulsos culturales —lo que Raymond Williams tan felizmente ha denominado formas "residuales" y "emergentes" de producción cultural— tienen que abrirse camino. Si no concebimos de manera general la existencia de una dominante cultural, nos vemos obligados a compartir el punto de vista que pretende que la historia actual es mera heterogeneidad, dife-

rencia casual, coexistencia de innumerables fuerzas diversas cuya efectividad es indescifrable. Al menos, este ha sido el espíritu político que ha presidido el análisis subsiguiente: proyectar una concepción de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, a fin de que se refleje de modo más adecuado sobre las formas más efectivas de política cultural radical de nuestros días.

La exposición se referirá sucesivamente a las siguientes características constitutivas del posmodernismo: una nueva superficialidad que encuentra su prolongación tanto en la "teoría" contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro, un consecuente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura "esquizofrénica" (según Lacan) determinará nuevos tipos de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes más temporales; un tipo completamente nuevo de emocionalidad —que llamaré "intensidades"— cuya mejor comprensión se logra mediante un retomo a teorías más antiguas sobre lo sublime; la profunda relación constitutiva de todas estas características como una tecnología absolutamente nueva, que constituye, a su vez, la corporización de un sistema económico internacional nuevo; y, tras una breve reflexión sobre las mutaciones posmodernistas experimentadas por el propio espacio construido, algunos comentarios sobre la misión del arte político en el espacio internacional nuevo y aturdidor del capital multinacional tardío.

I

La deconstrucción de la expresión

"Zapatos campesinos"

Comenzaremos con una de las obras clásicas del auge del modernismo en las artes visuales: el famoso cuadro de los zapatos campesinos de Van Gogh, ejemplo que, como pueden imaginar, no ha sido escogido inocentemente o al azar. Quiero proponer dos lecturas de este cuadro, cada una de las cuales reconstruye de alguna manera la recepción de la obra mediante un proceso de dos etapas o niveles.

Quisiera sugerir primero que para que esta imagen tan profusamente reproducida no se precipite al nivel de la mera decoración, hemos de reconstruir la situación inicial de la que emerge la obra terminada. A menos que esa situación —desvanecida por el tiempo— se recree mentalmente, el cuadro seguirá siendo un objeto inerte, un producto cosificado, imposible de ser aprehendido como acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término sugiere que una vía para reconstruir la situación inicial a la cual la obra es de alguna manera una respuesta, es mediante un énfasis de la materia prima, en el contenido inicial que la obra confronta, reelabora, transforma y se apropia. Estimo que en el caso del cuadro de Van Gogh que nos ocupa, ese contenido, esa mate-

ria prima inicial debe ser comprendido simplemente como el mundo de los objetos de la miseria agrícola, de la espantosa pobreza rural y del rudimentario mundo del bestial trabajo campesino, un mundo reducido a sus aspectos más brutales y amenazados, a su estado más primitivo y marginalizado.

En este mundo los árboles frutales son raquíticos troncos, viejos y exhaustos, que crecen en un terreno empobrecido; los habitantes de la aldea, cuyos esqueletos se advierten a través de la piel, son caricaturas de una tipología grotesca de características humanas básicas. ¿Cómo es entonces que en Van Gogh cosas como los manzanos explotan en una alucinante superficie de color, mientras que sus estereotipos de la aldea se ven recubiertos de manera súbita y chillona de tonos verdes y rojos? En una primera opción de interpretación sugeriré que la violenta y voluntaria transformación del mundo monótanamente pardusco de los objetos campesinos en la más pura materialización de color puro en óleo debe entenderse como un gesto utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo —la vista, lo visual, el ojo— que ahora reconstituye para nosotros como espacio semiautónomo por derecho propio parte de una nueva división del trabajo en el medio del capital, una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente, que replica las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, al tiempo que busca precisamente en tal fragmentación una desesperada compensación utópica para las mismas.

No hay duda de que existe una segunda lectura de Van Gogh que difícilmente puede obviarse al contemplar este cuadro en particular, y es la que expone Heidegger como centro de su análisis en Der Ursprung des Kunstwerkes, obra organizada alrededor de la idea de que la obra de arte surge en la brecha entre la Tierra y el Cielo, términos que yo preferiría traducir como la materialidad sin sentido del cuerpo y la naturaleza, y la capacidad de dotar de significado de que gozan la historia y lo social. Posteriormente volveremos a esa brecha o grieta; basta ahora recordar algunas de las frases famosas que modelan el proceso mediante el cual esos zapatos campesinos tomados ilustres recrean lentamente a su alrededor el mundo no presente de objetos que fuera su contexto de vida. “En ellos”, afirma Heidegger, “vi-

bra el silente llamado de la tierra, su quieto regalo de maíz que madura y su enigmática autonegación en la estéril desolación del campo invernal". "Este equipo", continúa, "pertenece a la *tierra* y es *protegido* en el *mundo* de la campesina [...] en el cuadro de Van Gogh es el develamiento de lo que el equipo, el par de zapatos campesinos en verdad *es* [...]. Esta entidad surge del no encubrimiento de su ser", por mediación de la obra de arte, que logra la revelación alrededor de sí misma de todo el mundo ausente, del pesado paso de la campesina, de la soledad del camino campestre, de la choza en el claro, de los gastados y rotos instrumentos de labor en los surcos y en el hogar. El comentario de Heidegger tiene que ser completado mediante la insistencia en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la propia tierra, sus caminos y sus objetos físicos— en esa otra materialidad del óleo, afirmada y llevada a un primer plano por derecho propio y por sus propios placeres visuales; goza, no obstante, de una satisfactoria verosimilitud.

"Zapatos de polvo de diamante"

Sea como fuere, ambas lecturas pueden describirse como hermenéuticas, en el sentido de que la obra en su forma inerte, de objeto, es tomada como clave o síntoma de una realidad mas vasta que la reemplaza como su verdad última. Necesitamos ahora echar una mirada a algunos zapatos de otro tipo, y resulta agradable tener la posibilidad de disponer para esa imagen de la obra reciente de una de las figuras centrales de las artes visuales contemporáneas. Resulta evidente que los *Zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol ya no nos interpelan con la inmediatez del calzado de Van Gogh: de hecho, me siento tentado de afirmar que no nos interpelan en absoluto. Nada en dicho cuadro organiza siquiera un espacio mínimo para el espectador, que se lo topa en el recodo del corredor de un museo o de una galería, con toda la contingencia de un objeto natural inexplicable. En el nivel del contenido, nos enfrentamos con algo que se detecta con mucha más claridad como fetiche, tanto en el sentido freudiano como en el

marxista (Derrida ha dicho al comentar el **Paar Dauernschuhe** de Heidegger, que los zapatos de Van Gogh constituye una pareja heterosexual, que no permiten ni la perversión ni la fetichización). Aquí, en cambio, nos encontramos con una colección casual de objetos muertos, que descansan en el cuadro como otros tantos nabos, tan cortados de su anterior mundo vital como un montón de zapatos abandonados en Auschwitz, o como los restos de un incendio trágico e incomprensible en un atestado salón de baile. Por ello, no hay manera de completar en Warhol el gesto hermenéutico, y de volver a proporcionarles a tales fragmentos el más vasto contexto visual del salón de baile o de la fiesta, el mundo de la moda extravagante o de las revistas de belleza. Sin embargo, esto se hace aún más paradójico a la luz de la información biográfica: Warhol comenzó su carrera artística como ilustrador comercial de modas de calzado y diseñador de vidrieras en las que las zapatillas y las "ballerinas" desempañaban papel prominente. De hecho, se siente la tentación de enunciar aquí —de manera demasiado prematura— uno de los problemas centrales del posmodernismo y de sus posibles dimensiones políticas: en realidad, la obra de Andy Warhol tiene su eje central en el proceso de conversión de los objetos en mercancías y las grandes vallas con la imagen de la botellas que elevan explícitamente a un primer plano el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, *deberían* ser juicios políticos fuertes y críticos. Dado que no lo son, surge la pregunta de por qué ello es así, y se comienza a plantear con un poco más de seriedad cuáles son las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío.

Pero existen otras diferencias significativas entre los momentos del auge del modernismo y del posmodernismo, entre los zapatos de Van Gogh y los zapatos de Andy Warhol, que debemos analizar ahora brevemente. La primera y más evidente es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal: esta es quizás la característica formal suprema de todo el posmodernismo y tendremos la oportunidad de regresar a ella en otros contextos.

Seguidamente tenemos que entender el papel desempeñado

por la fotografía y el negativo fotográfico en este tipo de arte contemporáneo: es esto precisamente lo que le confiere su calidad de muerte a la imagen de Warhol, cuya congelada elegancia, como de imagen de rayos X, molesta al ojo cosificado del espectador, por razones que parecerían no tener relación alguna con la muerte, o con la obsesión de la muerte, o con la ansiedad que provoca la muerte, al nivel del contenido. De hecho, es como si nos enfrentáramos a la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en la obra que analizábamos primero, un mundo herido de muerte es transformado, mediante un *fiat* y un acto de voluntad nietzcheanos, en una estridencia de color utópico. En este caso, por el contrario, es como si la superficie externa y coloreada de las cosas —degradada y contaminada por adelantado debido a su asimilación a las pulidas imágenes de la propaganda— hubiera sido removida para revelar el mortal sustrato blanco y negro del negativo fotográfico que encierran. Aunque este tipo de muerte del mundo de las apariencias se hace tema en algunas de las obras de Warhol —de manera más notable en las series sobre accidentes de tránsito o sobre la silla eléctrica—, opino que ya no se trata de un asunto de contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el mundo de los objetos —que se ha convertido en un conjunto de textos o simulacros— como en la disposición del sujeto.

La mengua de los afectos

Todo ello me conduce a la tercera característica que deseaba exponer aquí brevemente, y a la que llamaré la mengua de los afectos en la cultura posmoderna. Por supuesto, no resultaría justo afirmar que todos los afectos, todos los sentimientos y emociones, toda la subjetividad, han desaparecido de las nuevas imágenes. De hecho, en *Zapatos de polvo de diamante* hay una especie de retorno de lo reprimido, un extraño alborozo decorativo compensatorio, explícitamente enunciado por el propio título, aunque quizás más difícil de apreciar en la reproducción. Se trata del brillo del polvo de oro, del espejar de la arena dorada que sella la superficie del cuadro al tiempo que sigue

destellando ante nuestros ojos. Piénsese, sin embargo, en las flores mágicas de Rimbaud "que miran a quien las mira", o en los augustos relámpagos premonitorios de los ojos del arcaico torso griego de Rilke, que le advierten al sujeto burgués que debe cambiar su vida: en la frivolidad gratuita de este acabado decorativo no hay nada de eso.

Sin embargo, quizás el mejor enfoque inicial para, ilustrar la mengua de los afectos sea la figura humana, y es obvio que lo que hemos dicho acerca de la conversión de los objetos en mercancías se sostiene con igual fuerza en los temas humanos de Warhol: se trata de estrellas —como Marilyn Monroe— que han sido a su vez transformadas en mercancías, en sus propias imágenes. Y de nuevo un retorno algo brutal al período precedente del auge del modernismo nos ofrece una dramática parábola sobre la transformación en cuestión. El cuadro *El grito* de Edward Munch es, por supuesto, una expresión canónica de las grandes temáticas modernistas de la alienación, la anomia, la soledad y la fragmentación y el aislamiento sociales, casi un emblema programático de lo que se dio en llamar la época de la ansiedad. La lectura que propongo aquí no es meramente la de considerarlo la concreción de la expresión de ese tipo de afecto, sino la de verlo como una verdadera deconstrucción de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado buena parte de lo que llamamos la cumbre del modernismo, para haberse desvanecido —por razones tanto teóricas como prácticas— en el mundo posmoderno. El mismo concepto de expresión presupone cierta separación dentro del sujeto y junto con ello toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor mudo en el seno de la mónada y del momento en el cual, a menudo catárticamente, esa "emoción" se proyecta hacia afuera y se externaliza, en forma de gesto o de grito, a manera de comunicación desesperada y de dramatización hacia el exterior de sentimientos internos. Y este es quizás el momento de hacer alguna referencia a la teoría contemporánea, que, entre otras cosas, se ha dedicado a la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, y a estigmatizar tales modelos con los calificativos de ideológicos y metafísicos. Pero lo que se conoce hoy en día como teoría contemporánea —o mejor aún, como discurso teórico— es también, en mi opinión y de modo

muy preciso, un fenómeno posmodernista. Por tanto, resultaría incoherente defender la verdad de sus descubrimientos teóricos en un momento en que el propio concepto de "verdad" forma parte del bagaje metafísico del que el posestructuralismo está tratando de desembarazarse. Podemos entonces sugerir, al menos, que la crítica posestructuralista de la hermenéutica, de lo que llamaré el modelo de profundidad, nos resulta útil como síntoma significativo de la cultura posmodernista, que es nuestro tema de análisis.

A riesgo de apresuramos demasiado, podríamos afirmar que además del modelo hermenéutico del interior y el exterior que desarrolla el cuadro de Munch, existen al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales, que han sido repudiados en general por la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de esencia y apariencia (además de todo un cúmulo de conceptos tales como ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, o de la represión (que es, por supuesto, el blanco de La volonté de savoir, el panfleto programático y sintomático de Michel Foucault); el modelo existencial de la autenticidad y la falta de autenticidad, cuyas temáticas heroicas o trágicas están estrechamente relacionadas con esa otra gran oposición entre alienación y desalienación, que ha sido también blanco de la crítica del período posestructural o posmoderno; y finalmente, el más reciente, la gran oposición semiótica entre significante y significado, que fue rápidamente desentrañada y deconstruida durante su breve período de auge en las décadas de 1960 y 1970. Lo que sustituye a estos diversos modelos de profundidad son, esencialmente, ideas acerca de las prácticas del funcionamiento de los discursos y los textos, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas examinaremos posteriormente: baste decir por ahora que aquí también la profundidad es sustituida por la superficie, o por superficies múltiples (lo que a menudo se denomina intertextualidad ya no es, en ese sentido, asunto de profundidad).

Y esta falta de profundidad no es meramente metafórica: la puede sentir física y literalmente cualquiera que, al escalar lo que fuera el Beacon Hill de Raymond Chandler, procedente de los grandes mercados chicanos de Broadway y la Calle 4, en la parte baja de Los

Angeles, de repente se ve frente a la enorme pared exenta del Chocker Bank Center (Skidmore, Owings y Merril), que es una superficie que no parece apoyarse en ningún volumen, o cuyo volumen putativo (¿rectangular, trapezoidal?) no puede descifrarse a simple vista. Este gran paño de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, convierte momentáneamente el terreno sólido por el que hemos escalado en los contenidos de un caleidoscopio, en pedazos de cartón recortados con formas caprichosas que se destacan aquí y allá a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo desde todos los ángulos: se experimenta un sentimiento de predeterminación, similar al que produce el gran monolito del filme 2001 de Kubrick, que se yergue ante los espectadores como un destino enigmático, como un llamado a la mutación evolutiva. Si este nuevo centro multinacional de la ciudad (al que regresaremos posteriormente en un contexto diferente) ha abolido efectivamente la antigua y destruida textura de la ciudad, a la que ha reemplazado violentamente, ¿acaso no se puede afirmar algo similar sobre la forma en que esta nueva superficie extraña, a su propio modo perentorio, ha hecho arcaicos y carentes de sentido nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad, sin ofrecernos nada que los sustituya?

Euforia y auto aniquilación

Si regresamos ahora por última vez al cuadro de Munch, nos parece evidente que *El grito*, de modo elaborado, aunque sutil, deconstruye su propia estética de la expresión, al tiempo que permanece aprisionado en la misma. Su contenido gestual subraya su propio fracaso, dado que el reino de lo sonoro, del grito, de las desacompasadas vibraciones de la garganta humana, resultan incompatibles con la manifestación artística escogida (lo cual está enfatizado por el hecho de que el homúnculo carece de orejas). No obstante, el grito ausente se aproxima más a la aún más ausente experiencia de soledad y ansiedad atroces que el grito debía "expresar". Esas vueltas y revueltas se inscriben en la superficie pintada mediante los grandes círculos concén-

tricos en los cuales se hace en última instancia visible la vibración sonora, como si se tratara de una superficie líquida: es un retorno infinito que se expande desde la víctima hasta convertirse en geografía misma de un universo en el cual el propio dolor habla y vibra por intermedio de la puesta del sol y el paisaje, ambos elementos materiales. El mundo visible se convierte en las paredes de la mónada, sobre las cuales este "grito que recorre la naturaleza" (palabras de Munch) se graba y se transcribe: ello nos recuerda a aquel personaje de Lautréamont que, habiendo crecido dentro de una membrana hermética y silenciosa, al contemplar lo monstruoso de la deidad, la rompe de un grito, y de esa manera se incorpora al mundo del sonido y el sufrimiento.

Todo lo anterior sugiere una hipótesis histórica más general: conceptos como la ansiedad y la alienación (y las experiencias a las que corresponden, como sucede en *El grito*) ya no resultan apropiados en el mundo del posmodernismo. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Eddie Sedgewick—, los famosos casos de aniquilación y autodestrucción de fines de la década de 1960, y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia, parecen ya no tener mucho en común ni con la histeria y las neurosis de los tiempos de Freud, ni con las experiencias clásicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, revuelta privada, locura al estilo de Van Gogh, que dominaran el período de auge modernista. Este desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales puede describirse diciendo que la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto.

Estos términos traen inevitablemente a la memoria uno de los temas más de moda en la teoría contemporánea: el de la "muerte" del propio sujeto —o dicho en otras palabras, el fin de la mónada, o el ego, o el individuo burgués autónomo— y el *stress* que acompaña a este fenómeno, sea como nueva moral o como descripción empírica, al producirse el descentramiento de este sujeto o de esta siquis previamente centrada. (De las dos posibles formulaciones de esta idea —la historicista, que plantea que un sujeto que estuvo una vez centrado, en el período del capitalismo clásico y de la familia nuclear, se ha disuelto hoy en el mundo de la burocracia organizativa; y la posición poses-

tructuralistas, más radical, que sugiere que tal sujeto nunca existió, sino como una especie de espejismo ideológico—, me inclino obviamente hacia la primera; de cualquier modo, la segunda debe tomar en consideración algo así como "la realidad de la apariencia").

Debemos añadir que el propio problema de la expresión está estrechamente relacionado con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, en cuyo interior hay sentimientos que se expresan mediante su proyección hacia el exterior. Sin embargo, debemos enfatizar el grado hasta el cual el concepto modernista de *estilo* personal, junto a sus ideales colectivos de vanguardia política o artística, se sostienen o no a la luz de esa noción (o experiencia) previa del llamado sujeto centrado.

Aquí nuevamente el cuadro de Munch representa un complejo reflejo de esta situación: nos muestra que la expresión requiere de la categoría de la mónada individual, pero también nos pone a la vista el alto precio que hay que pagar por esa precondición, al dramatizar la infeliz paradoja de que cuando se erige la subjetividad individual en campo autosuficiente y en reino cerrado por derecho propio, también se está cortando al individuo de todo lo demás y condenándolo a la soledad sin aire de la mónada, enterrada viva y condenada a una celda de la que no hay escapatoria.

Presumiblemente, el posmodernismo marcará el fin de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. No hay duda de que el fin del ego o la mónada burguesa implica el fin de las sicopatologías de ese mismo ego: es a esto a lo que he llamado la mengua de los afectos. Pero ello también implica el fin de muchas cosas más: el fin, por ejemplo, del estilo, en el sentido de lo peculiar y lo personal; el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado en el surgimiento de la primacía de la reproducción mecánica). En lo que toca a la expresión y a sentimientos o emociones, la liberación en la sociedad contemporánea, de la antigua anomia del sujeto centrado puede también implicar no sólo la liberación de la ansiedad, sino la liberación de todo otro tipo de sentimiento, dado que ya no existe un ser para sentir. Esto no quiere decir que los productos culturales de la era posmoderna estén totalmente desprovistos de sentimientos, sino que los mismos — a los

que quizás sería más adecuado denominar "intensidades"— son ahora impersonales y flotantes, y tienden a estar dominados por un tipo peculiar de euforia a la que volveré a referirme al final de este ensayo.

Sin embargo, la mengua de los afectos podría también caracterizarse, en el más estrecho contexto de la crítica literaria, como la mengua de las grandes temáticas del período cumbre del modernismo del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegiacos de la *durée* y la memoria (que se debe entender totalmente como una categoría de la crítica literaria asociada tanto con el modernismo como con las propias obras). No obstante, se nos ha dicho a menudo que ahora habitamos lo sincrónico en vez de lo diacrónico. y creo que se puede argumentar, al menos empíricamente, que nuestra vida diaria, nuestra experiencia síquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieran en el período precedente de auge del modernismo.

II

El posmodernismo y el pasado

El pastiche eclipsa a la parodia

La desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la creciente falta de disponibilidad del estilo personal, han engendrado la práctica hoy día casi universal de lo que se puede denominar *pastiche.* Este concepto, que debemos a Thomas Mann (en Doktor Faustus), quien a su vez lo tomó de la gran obra de Adorno sobre las dos vías de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg, el eclecticismo irracional de Stravinsky), se debe distinguir muy bien de la más aceptada idea de la parodia.

Ésta última encontró terreno fértil en las idiosincrasias de los modernos y de sus estilos "inimitables": las largas oraciones de Faulkner con sus gerundios sin aliento; las imágenes de la naturaleza de Lawrence, puntuadas por un coloquialismo quisquilloso; las inveteradas hipóstasis de partes no sustantivas del discurso ("las intrincadas evasiones") de Wallace Steven; los fatales, aunque finalmente prede-

cibles, desplazamientos de Mahler de un *pathos* orquestal al sentimiento de un acordeón aldeano; la práctica meditativo–solemne de Heidegger de la falsa etimología como forma de "prueba"... Todos ellos nos parecen "característicos" en la misma medida en que se desvían ostentosamente de una norma que posteriormente se reafirma, no de manera necesariamente inamistosa, mediante una imitación sistemática de sus deliberadas excentricidades.

Sin embargo, en el salto dialéctico de la cantidad a la calidad, la explosión de la literatura moderna para convenirse en una diversidad de estilos y manierismos privados ha estado seguida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se eclipsa: reducida a un discurso neutral y cosificado (muy lejano a las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o el inglés básico) que se convierte a su vez en otro idiolecto entre muchos más. De aquí que los estilos modernistas se transformen en códigos posmodernistas, y que la estupenda proliferación actual de códigos sociales en jergas de las profesiones y las disciplinas, así como a manera de emblemas de afirmación de adhesión a etnias, géneros, razas, religiones y fracciones de clases constituye también un fenómeno político, como demuestra suficientemente el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dominante fueron en una época la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Aunque amos sin rostro siguen modelando las estrategias económicas que constriñen nuestra existencia, los mismos ya no necesitan (o no pueden) imponer su discurso; y la posliterariedad del mundo del capitalismo tardío no sólo refleja la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional.

En esta situación, deja de existir la vocación de la parodia: esa nueva y extraña cosa, el *pastiche*, viene a ocupar su lugar. El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a

la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas; es a la parodia lo que esa otra contribución moderna, interesante e históricamente original, la práctica de una ironía vacua, es a lo que Wayne Booth llama las "ironías de establo" del XVIII.

Comenzaría a parecer, entonces, que el diagnóstico profético de Adorno se ha hecho realidad, aunque de manera negativa: el verdadero precursor de la producción cultural posmoderna no es Schoenberg (la esterilidad de cuyo logrado sistema ya había alcanzado a percibir), sino Stravinsky. Porque con el derrumbe de la ideología del estilo del auge modernista —aquello que es tan peculiar e inconfundible como las huellas digitales, tan incomparables como el cuerpo individual (que era, para el joven Roland Barthes, la fuente de la invención y la innovación estilísticas)—, los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global.

El "historicismo" borra la historia

Evidentemente, esta situación determina lo que los historiadores de la arquitectura denominan "historicismo" o sea, la canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística y, en general, lo que Henri Lefebvre ha llamado la creciente primacía de los "neo". No obstante, esta omnipresencia del *pastiche* no resulta incompatible con cierto humor (ni tampoco es inocente de toda pasión), o al menos con la adicción, con un apetito históricamente original de los consumidores por un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo y por seudoacontecimientos y "espectáculos" (término empleado por los situacionistas). Es para tales objetos que podemos reservar el concepto platónico de "simulacro": una copia idéntica de un original que nunca ha existido. Resulta altamente apropiado que la cultura del simulacro nazca en una sociedad en que

el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece hasta el recuerdo del valor de uso, una sociedad de la que Guy Debord ha señalado, en una frase extraordinaria, que en ella “la imagen se ha convertido en la forma final de la cosificación para la transformación en mercancía” (**La sociedad del espectáculo***).

Resulta lógico esperar que la nueva lógica espacial del simulacro ejerza un efecto decisivo sobre lo que solía ser el tiempo histórico.

De aquí que el propio pasado resulta modificado: lo que fue en la novela histórica, como Lukacs la define, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués —lo que aún es, para la historiografía redentora de un E.P. Thompson o de una “historia oral” norteamericana, para la resurrección de los muertos de generaciones anónimas y silenciadas, la dimensión retrospectiva indispensable para cualquier reorientación vital de nuestro futuro colectivo— se ha convertido, entre tanto, en una vasta colección de imágenes, en un multitudinario simulacro fotográfico. La poderosa frase de Guy Debord resulta todavía más adecuada para la “prehistoria” de una sociedad privada de toda historicidad, cuyo propio pasado putativo es poco más que un conjunto de polvorientos espectáculos. En leal conformidad con la teoría lingüística posestructuralista, el pasado como “referente” se ve gradualmente cercado, y poco a poco totalmente borrado, tras lo cual sólo nos quedan textos.

La moda de la nostalgia

No obstante, no debe pensarse que a este proceso lo acompaña la indiferencia: por el contrario, la notable intensificación actual de la preferencia por la imagen fotográfica constituye un síntoma tangible de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal. Los arquitectos emplean esta palabra (excesivamente polisémica) para designar el blando eclecticismo de la arquitectura posmoderna, que cani-

* Hay trad cast.: **La Sociedad del Espectáculo**, Bs. As., De la Flor, 1974 (N. del Ed.).

baliza al azar y sin principios, pero con apetito, todos los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina para producir conjuntos demasiado estimulantes. La palabra nostalgia no parece enteramente satisfactoria para describir dicha fascinación (especialmente cuando se piensa en el dolor de la nostalgia propiamente modernista de un pasado más allá de todo rescate estético) y, sin embargo, ella dirige nuestra atención a una manifestación culturalmente más generalizada de este proceso en el arte y el gusto comerciales: las llamadas "películas nostálgicas" (o lo que los franceses denominan *"la mode rétro"*).

Ellas restructuran todo el problema del *pastiche* y lo proyectan a un nivel colectivo y social en el que el intento desesperado por capturar un pasado ausente se refracta a través de la férrea ley del cambio de las modas y la emergente ideología de la "generación". **American Grafitti** (1973) se propuso recapturar, como han intentado desde entonces tantos filmes, la fascinante realidad perdida de la era Eisenhower: y uno tiende a sentir que, al menos para los norteamericanos, los años cincuenta siguen siendo el privilegiado objeto perdido del deseo, y no sólo por la estabilidad de la *pax americana*, sino también por la primera inocencia ingenua de los impulsos contraculturales de los inicios del *rock-and-roll* y las pandillas juveniles (**Rumblefish** de Coppola* sería entonces el llanto funerario contemporáneo por su muerte, aunque, de manera contradictoria, la película también está filmada en un genuino estilo de "filme nostálgico"). Después de esta brecha inicial, otros períodos generacionales se abrieron a la colonización estética: testigos de ello son la recuperación estilística de los años treinta estadounidenses e italianos en **Chinatown**, de Polanski, e **Il conformista**, de Bertolucci, respectivamente. Lo que es más interesante y problemático son los intentos últimos para, mediante este discurso, poner sitio, bien a nuestro presente o nuestro pasado inmediato, bien a una historia más distante, que escapa a la memoria existencial individual.

Al enfrentarse a estos objetos últimos —nuestro presente social, histórico y existencial, y el pasado como "referente"— se hace

* Estrenada en Argentina como **La Ley de la Calle** (N.del Ed.).

evidente de manera dramática la incompatibilidad del lenguaje artístico posmodernista de la "nostalgia" con una genuina historicidad. Sin embargo, esta contradicción obliga al modelo a avanzar hacia una compleja e interesante inventiva formal nueva: se da por sentado que el filme nostálgico nunca fue una "representación" pasada de moda de un contenido histórico, sino que abordó el pasado mediante una connotación estilística, transmitiendo "lo pasado" mediante las cualidades brillosas de la imagen y la atmósfera de los años treinta o la de los años cincuenta, a través de los atributos de la moda (con lo que sigue la receta del Barthes de **Mythologies**, que concebía la connotación como el suministro de idealidades imaginarias y esterotípicas: la "sinitud", por ejemplo, como el "concepto" de China de Disney–EPCOT).

La insensible colonización del presente por parte de la moda de la nostalgia se puede observar en **Bodyheat**, el elegante filme de Lawrence Kazdan, una versión nueva, distante y característica de una "sociedad de la riqueza" de la novela **The Postman Always Rings Twice**, de James M. Cain, ubicado en un pequeño pueblo de La Florida no lejos de Miami, en la actualidad. No obstante, la palabra "versión" resulta anacrónica en el sentido de que nuestra conciencia de la prexistencia de otras versiones, tanto de filmes previos basados en la novela, como de la propia novela, forman ahora parte constitutiva y esencial de la estructura de la película: en otras palabras, ahora nos encontramos con la "intertextualidad" como una característica deliberada e integral del efecto estético, y como operador de una nueva connotación de "lo pasado" y de una profundidad seudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la "verdadera" historia.

Sin embargo, desde el mismo inicio, todo un conjunto de signos estéticos comienzan a distanciarnos en el tiempo de la imagen oficialmente contemporánea: por ejemplo, el diseño *art deco* de los títulos de crédito tiene el propósito de programar al espectador para que asuma el modo adecuado de recepción "nostálgica" (los préstamos del *art deco* tienen una función muy similar en la arquitectura contemporánea, como se observa en el notable **Eaton Centre** de Toronto). Al mismo tiempo se activa un dispositivo algo diferente de connotaciones mediante alusiones complejas (aunque puramente for-

males) de las propias instituciones del "star system". El protagonista, William Hurt, forma parte de una nueva generación de "estrellas" de cine cuyo status difiere radicalmente del de la generación precedente de superestrellas masculinas, tales como Steve McQueen o Jack Nicholson (o, incluso más distante, Marlon Brando), así como de momentos precedentes de la evolución de la institución del estrellato. La generación inmediatamente precedente proyectaba sus diversos papeles por intermedio de famosas personalidades "extracinematográficas", que a menudo tenían connotaciones de rebelión o inconformismo. La más reciente generación de estrellas sigue garantizando las funciones convencionales del estrellato (la más notable de las cuales es la sexualidad), pero con absoluta ausencia de "personalidad" en el antiguo sentido del término, y con algo del anonimato de la actuación de carácter (que en actores como Hurt alcanza proporciones de virtuosismo, y que, sin embargo, es muy diferente del antiguo virtuosismo de Brando u Olivier). No obstante, esta "muerte del sujeto" en la institución del estrellato abre las posibilidades para un juego de alusiones históricas a papeles mucho más antiguos —en este caso, los asociados con Clark Gable—, de modo que el propio estilo de actuación también puede servir como "connotador" del pasado.)

Finalmente, la locación de la película ha sido estratégicamente delimitada, con gran ingeniosidad, para ocultar la mayoría de las señales que normalmente revelan la contemporaneidad de los Estados Unidos en la era multinacional: la ubicación del filme en un pueblo pequeño le permite a la cámara eludir los rascacielos de los años setenta y ochenta (aunque un episodio clave de la narrativa tiene que ver con la despiadada destrucción de viejos edificios por parte de especuladores en terrenos); mientras que el mundo de los objetos de actualidad —artefactos y artículos electrodomésticos, e incluso los automóviles, cuyo estilo serviría de inmediato para ubicar las imágenes en el tiempo— ha sido cuidadosamente excluido. Por tanto, todo en el filme conspira para diluir su contemporaneidad oficial y para permitirle al espectador recibir la narrativa como si la misma estuviera ubicada en unos eternos años treinta, más allá del tiempo histórico real. El acercamiento al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro o del

pastiche de un pasado estereotípico dotan a la realidad actual, y a la amplitud de la historia presente, del hechizo y la distancia de un satinado espejismo. Pero este propio modo estético, con su poder hipnótico, surgió como síntoma elaborado de la mengua de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de manera activa: por tanto, no se puede afirmar que produzca este extraño ocultamiento del presente por su propio poder formal, sino sólo que lo hace con el fin de demostrar, mediante estas contradicciones internas, la enormidad de una situación en la que parecemos ser cada día más incapaces de crear representaciones de nuestra propia experiencia actual.

El destino de la "verdadera historia"

En lo que concierne a la "verdadera historia" —el objeto tradicional, defínasela como se le defina, de lo que solía ser la novela histórica—, resultará más revelador retornar ahora a esa forma precedente y desentrañar su destino posmoderno en la obra de uno de los pocos novelistas de izquierda serios e innovadores de los actuales Estados Unidos, cuyos libros se nutren de la historia en el sentido más tradicional y que, hasta el momento, parece exponer sucesivos momentos generacionales de la "épica" de la historia norteamericana. Ragtime, de E. L. Doctorow, presenta oficialmente como un panorama de las dos primeras décadas del siglo; la más reciente novela de este escritor, Loon Lake, se ubica en los años treinta y la Gran Depresión; mientras que The Book of Daniel nos muestra, en dolorosa yuxtaposición, los dos grandes momentos de la Nueva y la Vieja Izquierdas, del comunismo de los años treinta y cuarenta y del radicalismo de los sesenta (se puede afirmar que hasta el oeste escrito a principios de su carrera se ajusta a este esquema, y que designa, de manera menos articulada y menos suelta desde un punto de vista formal, el fin de la frontera de fines del siglo XIX).

The Book of Daniel no es la única de estas tres grandes novelas históricas que establece un vínculo narrativo explícito entre el

presente del lector y del escritor y la realidad histórica precedente, que es el tema de la obra; la sorprendente página final de Loon Lake, que no voy a contar, hace lo mismo de manera muy diferente; resulta de interés también recordar que la primera oración de la versión original de Ragtime nos ubica explícitamente en nuestro propio presente, en la casa del novelista en New Rochelle, Nueva York, que inmediatamente se convierte en el escenario de su propio (e imaginario) pasado en los primeros años del siglo. Este detalle ha sido suprimido del texto publicado, en lo que equivale a un corte simbólico de las amarras de la novela para permitirle flotar en un nuevo mundo de tiempo histórico pasado cuya relación con los lectores resulta altamente problemática. Sin embargo, la autenticidad de este gesto puede medirse por el evidente hecho existencial de que ya no parece haber ninguna relación orgánica entre la historia de los Estados Unidos que aprendemos en los libros de texto y la experiencia de vida de la actual ciudad multinacional, plagada de rascacielos y enferma de estagflación, la que aparece en los periódicos y conforma nuestra vida diaria.

No obstante, una crisis de la historicidad se inscribe sintomáticamente en diversas y curiosas características formales dentro del texto. Su tema oficial es la transición de una política radical y obrera previa a la Primera Guerra Mundial (las grandes huelgas), a la invención tecnológica y la nueva producción de mercancías en los años veinte (el surgimiento de Hollywood y de la imagen como mercancía): la versión interpolada de Michael Kolhaas de Kleist, el extraño y trágico episodio de la revuelta del protagonista negro, pueden concebirse por un momento como relacionados con este proceso. Lo que quiero plantear, sin embargo, no es una hipótesis relativa a la coherencia temática de esta narrativa descentrada; en realidad, se trata de todo lo contrario: el tipo de lectura que esta novela nos impone nos hace prácticamente imposible aprehender y tematizar esos "temas" oficiales que flotan sobre el texto, pero que no pueden integrarse en nuestra lectura de las oraciones que lo conforman. En este sentido, no es sólo que la novela se resista a la interpretación, sino que está sistemática y formalmente organizada para establecer un cortocircuito con un tipo más antiguo de interpretación social e histórica, que constantemente

nos muestra y después retira de nuestra vista. Cuando recordamos que la crítica y el rechazo teóricos de la interpretación como tal son componentes fundamentales de la teoría posestructuralista, resulta difícil no sacar en conclusión que, de manera deliberada, Doctorow ha integrado esta tensión, esta contradicción, en el flujo de las oraciones de la su novela.

Como es de conocimiento general, el libro está repleto de personajes históricos reales —desde Teddy Roosevelt hasta Emma Goldman, desde Harry K. Thaw y Sandford White hasta J. Pierpont Morgan y Henry Ford, para no hablar del papel mucho más central que desempeña Houdini— que interactúan con la familia de ficción, a cuyos miembros se designa solamente con los nombres de el Padre, la Madre, el Hermano Mayor, etc. No hay dudas de que desde el propio Scott, todas las novelas históricas, de una u otra manera, movilizan el conocimiento histórico previo, adquirido generalmente partir de los libros de texto de historia escritos con propósitos de legitimación por esta o aquella tradición nacional, con lo que se crea una narrativa dialéctica entre lo que ya "sabemos" sobre, por ejemplo, el Pretendiente, y lo que lo vemos hacer concretamente en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow parece ser mucho más extremo; y yo plantearía que la designación de ambos tipos de personajes —nombres históricos y vínculos familiares escritos con mayúsculas— opera de manera sistemática y poderosa en la cosificación de todos estos personajes y en imposibilitamos el recibir su representación sin la intercepción previa del conocimiento ya adquirido o *doxa*: todo ello dota al texto de un extraordinario sabor de *déjà vu* y de una peculiar familiaridad que el lector se siente tentado de asociar con el "regreso de lo reprimido" de Freud en The Uncanny, y no con una sólida formación historiográfica.

La pérdida del pasado radical

Entre tanto, las oraciones en las que todo esto tiene lugar poseen su propia especificidad, que nos permitirá distinguir un tanto más

concretamente entre la elaboración por parte de los modernos de un estilo personal y este nuevo tipo de innovación lingüística, que ya no es, de ningún modo, personal, sino que tiene más bien un parentesco con lo que hace ya mucho tiempo Barthes denominara "escritura blanca". En esta novela, Doctorow se ha impuesto un riguroso principio de selección, por el que sólo utiliza oraciones enunciativas sencillas (predominantemente regidas por los verbos "ser" o "estar"). El efecto, sin embargo, no es el que nos produce la simplificación condescendiente y el cuidado simbólico de la literatura infantil, sino algo mucho más inquietante, una especie de sensación de profunda violencia subterránea ejercida contra el inglés de los Estados Unidos que, sin embargo, no puede detectarse empíricamente en ninguna de las oraciones, gramaticalmente perfectas, que componen la obra. Otras "innovaciones" técnicas más visibles pueden proporcionar una pista acerca de lo que sucede con el lenguaje en **Ragtime**: por ejemplo, resulta muy conocido que la fuente de muchos de los efectos característicos de **L'etranger**, la novela de Camus, se deben a la decisión concierne del autor de emplear en todo el texto el tiempo verbal francés del *passé composé*, en lugar de otros tiempos verbales del pasado que se emplean más normalmente en la narración en ese idioma. Mi opinión es que se siente como si algo semejante sucediera en este caso (no quiero hacer afirmaciones más categóricas en lo que constituye sin dudas una comparación extravagante); creo, entonces, que es como si Doctorow se hubiera propuesto sistemáticamente producir el efecto, o el equivalente en su idioma, de un tiempo verbal del pasado que el inglés no tiene: el pretérito francés (o *passé simple*), cuyo movimiento "perfectivo", como nos enseñara Emile Benveniste, nos sirve para separar los acontecimientos del presente en que se enuncian, y para transformar el curso del tiempo y de la acción en objetos–acontecimiento terminados, completos, aislados, puntuales, separados de cualquier situación presente (incluso del acto de la narración o la enunciación).

E. L. Doctorow es el poeta épico de la desaparición del pasado radical de los Estados Unidos, de la supresión de tradiciones y momentos previos de tradición radical norteamericana; nadie que tenga inclinaciones de izquierda puede leer estas espléndidas novelas sin ex-

perimentar una aguda zozobra, y ello equivale a una vía auténtica para analizar nuestros dilemas políticos actuales. Sin embargo, lo que resulta interesante desde un punto de vista cultural, es que se vio obligado presentar formalmente este gran tema (dado que la mengua del contenido es precisamente su tema) y, aún más, que tuvo que elaborar su obra por intermedio de la propia lógica cultural del posmodernismo, que es la marca y el síntoma de su dilema. **Loon Lake** hace uso de modo mucho más obvio de las estrategias del *pastiche* (sobre todo en la reinvención de Dos Passos), pero **Ragtime** sigue siendo el monumento más peculiar y deslumbrante de la situación estética engendrada por la desaparición del referente histórico. Esta novela histórica ya no puede proponerse representar el pasado histórico; sólo puede "representar" nuestras ideas y estereotipos sobre ese pasado (que se convierte por ello, de inmediato, en "historia pop"). De este modo, la producción cultural resulta encerrada en un espacio mental que ya no es el del antiguo sujeto monádico, sino el de una especie de degradado "espíritu objetivo" colectivo: ya no puede referirse a un mundo real putativo, a una reconstrucción de la historia pasada que fuera en cierto momento un presente; más bien, como en la caverna de Platón, debe trazar nuestras imágenes mentales de este mundo en los muros que la limitan. Por tanto, si es que queda aquí algún realismo, es el derivado del asombro al comprender ese confinamiento, y de la lenta toma de conciencia de una nueva y original situación histórica en que nos vemos condenados a partir en busca de la Historia mediante nuestras propias imágenes pop y simulacros de esa historia, que se mantiene siempre fuera de nuestro alcance.

III

La ruptura de la cadena de significantes

La crisis de la historicidad impone un retorno de nuevo tipo a la cuestión de la organización temporal del campo de fuerzas posmoderno y, de hecho, al problema de la forma que podrán adoptar el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura creciente mente dominada por el espacio y la lógica espacial. Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro–ten siones y sus re–tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que "montones de fragmentos" y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio. Sin embargo, estos son precisamente algunos de los términos que se ha preferido en el análisis de la producción cultural posmodernista (y con los que la han defendido sus apologistas). No obstante, aquéllos siguen siendo rasgos de carácter negativo, las formulaciones más sustantivas utilizan términos como textualidad, *écritutre* o escritura esquizofrénica, y son estos los que analizaremos a continuación.

Me ha resultado útil sacar aquí a colación la descripción de la esquizofrenia de Lacan, no porque tenga yo manera de saber si es correcta desde un punto de vista clínico, sino fundamentalmente porque, más como una descripción que como un diagnóstico, me parece que ofrece un modelo estético sugerente. (Es obvio que estoy muy lejos de pensar que los artistas posmodernistas más significativos —Cage, Ashbey, Sollers, Roberto Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol o incluso el propio Beckett— son esquizofrénicos en un sentido clínico). Ni estoy tampoco proponiendo un diagnóstico cultural y de personalidad de nuestra sociedad y su arte, como hacen críticos culturales como Christopher Lasch en su influyente **The Culture of narcissism**, del cual quiero desasociar radicalmente tanto el espíritu como la metodología del presente trabajo: creo que se pueden decir cosas mucho peores sobre nuestro sistema social que las que nos permiten enunciar las categorías sicológicas.

En resumen, Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena de significantes, o sea, en la serie sintagmática intervinculada de significantes que constituye una expresión o un mensaje. Me veo obligado a omitir el trasfondo sicoanalítico ortodoxo o familiar de esta situación, que Lacan traslada al código del lenguaje, al describir la rivalidad edípica no tanto en términos del individuo biológico que rivaliza por la atención de la madre, sino más bien de lo que él denomina El–Nombre–del–Padre, o la autoridad paterna considerada como función lingüística. Su concepto de cadena de significantes, presupone esencialmente uno de los principios básicos (y uno de los grandes descubrimientos) del estructuralismo saussureano; la afirmación de que el mensaje no consiste en una relación simple entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje, entre una palabra o un nombre y su referente o concepto. De acuerdo con esta nueva visión, el mensaje se genera en el movimiento de significante a significante: lo que generalmente denominamos significado —el mensaje o contenido conceptual de una expresión— tiene que ser considerado ahora como un efecto–mensaje, como el espejismo objetivo de significación generado y proyectado por la relación de los significantes entre sí. Cuando esa relación se rompe, cuando se quiebra uno de los esla-

bones de la cadena de los significantes estamos en presencia de la esquizofrenia en su forma de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí. La conexión entre este tipo de defecto lingüístico y la siquis del esquizofrénico puede entonces entenderse mediante una afirmación dual: primero, que la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una función del lenguaje, o mejor aún de la oración, en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo. Si somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biológica o nuestra vida síquica.

Por tanto, con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo. Inmediatamente procederemos a plantearnos preguntas sobre los resultados culturales o estéticos de tal situación; antes quiero referirme a los sentimientos que provoca:

> Recuerdo muy bien el día en que sucedió. Estábamos pasando una temporada en el campo, y yo había salido a dar una caminata sola, como hacía de vez en cuando. De repente, al pasar junto a la escuela, oí una canción alemana; los niños recibían su lección de canto. Me detuve a escuchar y en ese instante me sobrecogió un extraño sentimiento, un sentimiento difícil de analizar, pero semejante a algo que posteriormente llegaría a conocer muy bien: una inquietante sensación de irrealidad. Me parecía que ya no reconocía la escuela, que esta había crecido hasta hacerse del tamaño de una barraca; los niños que cantaban eran prisioneros a los que obligaban a cantar. Era como si la escuela y el canto de los niños hubieran sido cortados del resto del mundo. Al mismo tiempo, mis ojos tropezaron con un campo de trigo cuyos límites no podía percibir. La vastedad amarilla, refulgente bajo el sol, unida al canto de los niños aprisionados en la escuela–barraca de lisas piedras, me llenaban de tal ansiedad que rompí en sollozos. Regresé corriendo a nuestro jardín y empecé a jugar “para hacer que las cosas tomaran su apariencia usual”, o

sea, para regresar a la realidad. Fue la primera aparición de esos elementos que estuvieron siempre presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: vastedad ilimitada, luz brillante, y la lisura y el lustre de las cosas materiales.[3]

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere los siguientes comentarios: primero, la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis; así aislado, el presente engloba de repente al sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora que subraya de manera efectiva el poder del significante material —o mejor aún, literal— aislado. Este presente del mundo o del significante material se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida, como portador de una misteriosa carga de afecto, descrito aquí en los términos negativos de ansiedad y pérdida de la realidad, pero que son igualmente imaginables en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas.

"China"

Lo que tiene lugar en el arte esquizofrénico o de la textualidad resulta brillantemente ilustrado por estos recuentos clínicos, aún cuando en el texto cultural el significante aislado ya no es un enigmático estado del mundo o un fragmento del lenguaje incomprensible, aunque hipnótico, sino algo que se asemeja más a una operación en libre aislamiento. Piénsese, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, en la que a una colección de sonidos materiales (en el piano preparado, por ejemplo) sigue un silencio tan intolerable que el que escucha no puede imaginar que surja otro acorde sonoro, y tam-

[3] Marguerite Séchehaye: **Autobiography of a Schizophrenic Girl**, Trad. de G. Rubin, Rabson, Nueva York, 1968, p.19.

poco puede recordar lo suficientemente bien el acorde previo como para establecer una conexión con el próximo, si es que esta llega a producirse. Algunas de las narraciones de Beckett son de este mismo tipo, en especial Watt, donde una preponderancia de las oraciones en presente desintegra despiadadamente el hilo narrativo que intenta formularse a su alrededor. No obstante, el ejemplo que emplearé será menos sombrío: se trata de un texto de un joven poeta de San Francisco cuyo grupo o escuela —la llamada Poesía del Lenguaje o Nueva Oración— parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental.

CHINA

Vivimos en el tercer mundo desde el sol.
Número tres. Nadie nos indica
qué hacer.
Los que nos enseñaron a contar eran
muy amables.
Siempre es hora de marcharse.
Si llueve, puede ser que tengas paraguas
o que no lo tengas.
El viento te vuela el sombrero.
También sale el sol.
Me gustaría que la descripción que
hacemos unos de otros no dependiera
de las estrellas; me gustaría que
fuéramos
nosotros mismos quienes nos
describiéramos.
Adelante a tu sombra.
La hermana que señala al cielo al menos
una vez en cada década es una buena
hermana.
Los vehículos de motor dominan el
paisaje.
El tren te lleva a su destino.
Puentes rodeados de agua.

Gente que se dispersa en vastas
extensiones de concreto, camino
al avión.
No olvides el aspecto que tendrán tu
sombrero y tus zapatos cuando
no aparezcas.
Hasta las palabras que flotan en el aire
tienen sombras azules.
Si tiene buen sabor, lo comeremos.
Las hojas caen. Señala las cosas.
Escoge lo necesario.
Oye, ¿a que no adivinas? ¿Qué? Aprendí
a hablar. Muy bien.
La persona cuya cabeza estaba
incompleta se echó a llorar.
¿Qué podía hacer la muñeca al caer?
Nada.
Ve a dormir.
Te ves muy bien en shorts. Y la bandera
también se ve muy bien.
Todo el mundo disfrutó las explosiones.
Hora de levantarse.
Pero mejor acostúmbrate a soñar.

Bob Perelman, tomado de **Primer**,
This Press, Berkeley.

Se podrían decir muchas cosas sobre este interesante ejercicio de discontinuidades: una, no poco paradójica, es el surgimiento, en medio de estas oraciones desconectadas, de un mensaje global unificado. De hecho, en la medida en que de cierta manera curiosa y secreta este es un poema político, parece capturar algo del entusiasmo que produce el inmenso e inconcluso experimento social que se desarrolla en la Nueva China —que no tiene paralelo en la historia mundial—, el inesperado surgimiento, entre las dos superpotencias, de un "número tres", la frescura de todo un nuevo mundo de objetos producidos por seres humanos que ejercen una nueva forma de control sobre su desti-

no colectivo, el importante acontecimiento, sobre todo, que implica una colectividad que se ha convertido en un nuevo "sujeto de la historia", y que, después de una larga sujeción al feudalismo y al imperialismo, vuelve a encontrar su propia voz, como si fuera por primera vez.

Sin embargo, lo fundamental que quería señalar es la manera en que lo que he venido llamando disyunción esquizofrénica o *écriture* al generalizarse como estilo cultural, deja de mantener necesariamente una relación con el contenido mórbido con el que generalmente asociamos términos como esquizofrenia, y se abre a intensidades más alegres, o sea, precisamente a esa euforia que vimos desplazar a los afectos previos de la ansiedad y la alienación.

Considérese, por ejemplo, los comentarios de Sartre sobre una tendencia similar en Flaubert:

> Su oración se cierra sobre el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y lo quebranta, lo envuelve, lo convierte en piedra y petrifica. Es ciega y muda, carece de sangre, no tiene un aliento de vida; un profundo silencio la separa de la oración siguiente; cae eternamente al vacío y arrastra consigo a su presa en esa caída infinita. Toda realidad, una vez descrita, es aniquilada. [Jean Paul Sartre: **¿Qué es la literatura?**]

Sin embargo, me siento tentado a interpretar esta lectura como una especie de ilusión óptica (o la ampliación fotográfica) de tipo involuntariamente genealógica, en la cual ciertos rasgos latentes o subordinados, propiamente posmodernistas, del estilo de Flaubert, son elevados de manera anacrónica a un primer plano. No obstante, ello nos proporciona otra interesante lección sobre la periodización y sobre la restructuración dialéctica de los dominantes y los subordinados culturales. Porque en Flaubert, estos rasgos eran síntomas y estrategias de toda esa vida póstuma y ese resentimiento de la praxis que se denuncia (con creciente simpatía) en las tres mil páginas de **El idiota de la familia**, de Sartre. Cuando tales rasgos se convierten en norma cultural, se despojan de todas esas formas de afecto negativo y se prestan a otros usos más decorativos.

Pero con esto no hemos agotado totalmente los secretos estructurales del poema de Perelman, que resulta tener poco que ver con el referente llamado China. En realidad, el autor relata cómo, deambulando por el barrio chino, se encontró un álbum de fotos cuyos ideogramas le resultaban totalmente incomprensibles (o quizás debiera decirse que eran un significante material). Las oraciones del poema son los comentarios de Perelman a esas fotografías; sus referentes, otra imagen, otro texto ausente; y no hay que seguir buscando la unidad del poema en su lenguaje, sino fuera del poema mismo, en la unidad de otro libro ausente. Nos encontramos ante un sorprendente paralelo con la dinámica del llamado fotorrealismo, que pareció ser un regreso a la representación y la figuración después de la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que se hizo evidente que sus objetos tampoco se encontraban en el "mundo real", sino que eran fotografías de ese mundo real, que ahora se transformaba en imágenes de las cuales el "realismo" de la pintura fotorrealista es el simulacro.

Collage y diferencia radical

Estos comentarios sobre la esquizofrenia y la organización temporal podrían haberse formulado de manera distinta, por lo que proponemos regresar a la noción de Heidegger de brecha o grieta, aunque con un enfoque que habría escandalizado a su creador. En realidad, me gustaría caracterizar la experiencia posmodernista en la forma con que confío que resulte una frase paradójica: la de que "lo diferente se parece". La crítica más reciente, a partir de Macherey, se ha ocupado de subrayar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ya no es unificada u orgánica, sino que se ha convertido en un revoltijo, en una mezcla sin orden ni concierto de subsistemas descoyuntados y materias e impulsos de todo tipo reunidos por azar. En otras palabras, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación. Sin embargo, las teorías de la diferencia han tendido a enfatizar la disyunción hasta el punto de que los materiales del texto, incluidas sus palabras y oraciones, tienden a disper-

sarse en una pasividad casual e inerte, y a conformar un conjunto de elementos que guardan unos con otros separaciones puramente externas.

Sin embargo, en las obras posmodernistas más interesantes se puede detectar una visión más positiva de las relaciones, que devuelve su tensión propia a la noción misma de diferencias. Este nuevo modo de relación mediante la diferencia puede ser en ciertas ocasiones un nuevo y original modo de pensar y percibir, plenamente logrado; más a menudo adopta la forma de un imperativo imposible; alcanzar esa nueva mutación en lo que quizás ya no se pueda llamar conciencia. Creo que el emblema más llamativo de este nuevo modo de concebir las relaciones se encuentra en la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisión, apiladas unas encima de otras, o colocadas al azar en medio de una frondosa vegetación, o que nos contemplan desde un techo de nuevas y extrañas estrellas de video, repiten una y otra vez secuencias o ciclos de imágenes predeterminadas que retornan en momentos asincrónicos a las diversas pantallas. Son los espectadores los que practican la vieja estética, ya que, atónitos ante esta variedad discontinua, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la imagen relativamente carente de valor que se muestra en la misma, tuviera algún valor orgánico en sí. Sin embargo, al espectador posmoderno se le exige que haga lo imposible: que siga la mutación evolutiva de David Bowie en **The man who Fell to Earth**, y que se eleve hasta el nivel en que la percepción vivida de la diferencia radical se convierte por y para sí en nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación: algo para lo cual la expresión *collage* sigue siendo un nombre muy pobre.

IV

Lo Sublime histérico

Necesitamos ahora completar esta exploración del espacio y el tiempo posmodernistas con un análisis final de esa euforia o esas intensidades que parecen caracterizar tan a menudo la nueva experiencia cultural. Enfaticemos una vez más la enormidad de una transición que deja tras sí la desolación de los edificios de Hopper o la pura sintaxis del Medio Oeste de las formas de Sheeler, para sustituirlas por las extraordinarias superficies del paisaje urbano fotorrealista, donde incluso los automóviles destruidos brillan con una especie de resplandor alucinatorio. El alborozo que producen estas nuevas superficies es tanto más paradójico si se tiene en cuenta que su contenido esencial, la propia ciudad, se ha deteriorado y desintegrado hasta un grado sin duda aún inconcebible en los primeros años del siglo XX, para no hablar de épocas anteriores. Cómo la pobreza urbana puede ser un deleite para la vista cuando se expresa como conversión en mercancías, y cómo un salto cuántico sin paralelo en el proceso de alienación de la vida diaria de la ciudad puede ahora experimentarse en forma de un nuevo y extraño regocijo alucinatorio, son algunas de las cuestiones

que nos salen al paso en este momento de nuestra pesquisa. Y no se debe excluir de la investigación a la figura humana, aunque parece evidente que la nueva estética ha llegado a sentir como incompatible con la representación del espacio la del cuerpo humano: se trata de una especie de división estética del trabajo mucho más pronunciada que cualquiera de las concepciones genéricas previas de paisaje, además de constituir un síntoma realmente ominoso. El espacio preferido del nuevo arte es radicalmente antropomórfico, como muestran los baños vacíos que aparecen en la obra de Doug Bond. Sin embargo, la fetichización contemporánea última del cuerpo humano toma una dirección muy diferente en las estatuas de Duane Hanson: aquí se trata de lo que he llamado el simulacro, cuya función peculiar reside en lo que Sartre habría denominado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana. El momento de duda y vacilación acerca de la vitalidad y el calor de estas figuras de poliester, en otras palabras, tiende a revertirse sobre los seres humanos que recorren el museo, y a transformarlos a ellos también, por un breve instante, en simulacros inanimados de color carne. El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convenirse en una superficie brillosa, una ilusión estereoscópica, un flujo de imágenes fílmicas carentes de densidad. Pero ¿es esta una experiencia regocijante o aterradora?

Se ha comprobado cuan fructífero resulta reflexionar sobre esta experiencia en términos de lo que Susan Sontag denominara "camp" en cierta ocasión. Yo propongo un análisis algo diferente, derivado del término igualmente de moda de "lo sublime", tal como este ha sido redescubierto en las obras de Edmund Burke y Kant; o quizás sería deseable unir los dos conceptos para llegar a una especie de sublime "camp" o "histérico". Como se recordará, para Burke lo sublime era una experiencia que bordeaba el terror; era el atisbo, cercado de asombro, estupor y horror, de aquello que resultaba tan enorme como para poder aplastar totalmente la vida humana; esta descripción fue refinada posteriormente por Kant al incluir la cuestión de la representación, de modo que el objeto de lo sublime ya no es meramente un problema de poderío, de la inconmensurabilidad física del organismo humano con respecto a la naturaleza, sino también de los límites

de la figuración y de la incapacidad de la mente humana para representar esas fuerzas enormes. Burke, en su momento histórico de inicios del estado burgués moderno, sólo pudo conceptualizar esas fuerzas en términos de lo divino; por su parte, Heidegger continúa manteniendo una relación puramente mental con un paisaje campesino precapitalista orgánico y una sociedad aldeana, que es la forma final de la imagen de la Naturaleza en nuestro tiempo.

Hoy en día, sin embargo, en el momento del eclipse radical de la propia naturaleza, resulta posible reflexionar sobre el asunto de modo diferente; después de todo, el "camino campestre" de Heidegger ha sido irremediable e irrevocablemente destruido por el capitalismo tardío, por la revolución verde, por el neocolonialismo y la megalópolis, que construye sus supercarreteras sobre los antiguos campos y solares vacíos y convierte la "casa del ser" de Heidegger en condominios, o en edificios paupérrimos, infestados de ratas y carentes de calefacción. En ese sentido, el *otro* de nuestra sociedad ya no es la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar.

La apoteosis del capitalismo

Me parece de la mayor importancia no entender demasiado apresuradamente esta otra cosa como la tecnología *per se*, y pretendo demostrar que la tecnología es su corporización. No obstante, la tecnología puede servir de símbolo adecuado para designar ese enorme poder propiamente humano y antinatural de la fuerza de trabajo humano inanimada almacenada en nuestras máquinas, una fuerza alienada, lo que Sartre llama la contrafinalidad de lo práctico–inanimado, que se vuelve hacia nosotros y contra nosotros en formas irreconocibles y parece constituir el sólido horizonte distópico de nuestra praxis colectiva e individual.

Sin embargo, de acuerdo con el punto de vista marxista, la tecnología es el resultado del desarrollo del capital y no una causa primigenia en sí misma. De ahí que resulte apropiado distinguir entre va-

rias generaciones de maquinarias, entre diversos estadios de la revolución tecnológica en el propio seno del capital. Me adscribo en este punto a la opinión de Ernest Mandel, que ha identificado tres de esas rupturas o saltos cuánticos fundamentales en la evolución de la maquinaria en las condiciones del capital:

> "Las revoluciones fundamentales en la tecnología energética —la tecnología de la producción de máquinas motrices por medio de máquinas— se presentan así como los momentos fundamentales de las revoluciones tecnológicas en su conjunto. La producción maquinizada de los motores de vapor desde 1948; la producción maquinizada de los motores eléctricos y de combustión interna en la última década del siglo XIX; la producción maquinizada de los aparatos movidos por energía nuclear y organizados electrónicamente a partir de la década de los años 40: en este siglo representan las tres revoluciones tecnológicas engendradas en el modo de producción capitalista desde la revolución industrial "original" a fines del siglo XVIII."*

La tesis general de Mandel, que aparece en su libro **El Capitalismo Tardío**, está imbuida de un afán de periodización; el autor sostiene que el capitalismo ha atravesado tres momentos fundamentales, y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo, y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional. Ya he señalado que la interpretación de Mandel sobre el estadio posindustrial supone que lejos de resultar inconsecuente con el grandioso análisis realizado por Marx en el siglo XIX, el capitalismo tardío, o multinacional, o de consumo, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que haya surgido, una prodigiosa expansión del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías. De aquí que este capitalismo más puro de nuestros días

* Pág. 115 de la Ed. española citada (N. del Ed.).

elimine los enclaves de organización precapitalista que hasta el momento había tolerado y explotado de manera tributaria: se siente la tentación de mencionar en este sentido una penetración y colonización nuevas e históricamente originales de la naturaleza y el Inconciente: me refiero a la destrucción de la agricultura precapitalista del tercer mundo a manos de la Revolución Verde, y al auge de la industria de los medios masivos y de la propaganda comercial. De cualquier modo, habrá resultado evidente también que la periodización cultural que he prepuesto, a saber, en los estadios del realismo, el modernismo y el posmodernismo, está a la vez inspirada y confirmada en el esquema tripartito de Mandel.

Por tanto, podemos hablar de nuestra época como de la Tercera (o incluso la Cuarta) Edad de la Máquina; y es en este punto donde debemos volver a introducir el problema de la representación estética, que ya ha sido explícitamente desarrollado en nuestro análisis previo de lo sublime en Kant, dado que parecería lógico pensar que la relación con la máquina y su representación se desplace dialécticamente con cada uno de estos estadios cualitativamente diferentes del desarrollo tecnológico.

Por ello, resulta apropiado recordar el gusto por la maquinaria del momento precedente del capital, en especial el alborozo que reflejara el futurismo y el canto a la ametralladora y al automóvil que realizara Marinetti. Estos son aún emblemas visibles, nódulos esculturales de energía que dotan de tangibilidad y figuración a las energías mecánicas de ese momento temprano de la modernización. Se puede apreciar el prestigio de esas formas aerodinámicas si se tiene en cuenta su presencia metafórica en los edificios de Le Corbusier; que son vastas estructuras utópicas que recorren, como gigantescos cruceros de vapor, el escenario urbano de un planeta antiguo y privado de gracia. La máquina ejerce otro tipo de fascinación para artistas como Picasso y Duchamp, de los que no tengo tiempo de ocuparme aquí; pero permítaseme mencionar, para no pecar de omisión, las formas en que los artistas revolucionarios o comunistas de los años treinta también trataron de reapropiarse de este alborozo que proveía la energía de la máquina, con vistas a una reconstrucción prometida de toda la socie-

dad humana., como se aprecia en las obras de Fernand Léger y Diego Rivera.

De aquí se desprende la observación inmediata de que la tecnología de nuestro momento ya no posee esta misma posibilidad de representación: ya no se trata de la turbina, o siquiera del elevador de granos o las chimeneas de Sheeler, ni de la elaboración barroca de tuberías o transportadores de cinta, o del perfil aerodinámico del ferrocarril —todos ellos vehículos cuya velocidad permanece concentrada incluso cuando están en reposo—, sino de la computadora, cuya cascara más exterior carece de poder emblemático o visual, o de los muebles que encierran a los diversos medios de comunicación masiva, como es el caso del utensilio electrodoméstico llamado televisor que no articula nada, sino que más bien implota, arrastrando hacia su interior su plana superficie de imágenes.

Tales máquinas no son de producción, sino de reproducción, y las demandas que le plantean a nuestra capacidad de representación estética difieren mucho de las que dieran por resultado la idolatría relativamente mimética de las antiguas máquinas en el momento futurista, de una anterior escultura de la velocidad y la energía. En este caso, lo que nos asalta no es tanto la energía cinética como todo tipo de nuevos procesos de reproducción; y en las debilitadas producciones del posmodernismo la personificación estética de esos procesos a menudo tiende a desplazarse, de manera más cómoda, hacia una mera representación temática del contenido: en otras palabras, a narrativas *acerca* de los procesos de reproducción que incluyen cámaras de cine, videos, grabadoras, en resumen, toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro. (Resulta paradigmático el desplazamiento de la película modernista Blow–up, de Antonioni, a la posmodernista Blow–up, de Brian de Palma.) Por ejemplo, cuando los arquitectos japoneses diseñan un edificio que imita de manera decorativa varios *cassettes* colocados unos encima de otros, nos encontramos ante una solución que es, en el mejor de los casos, temática y alusiva, aunque a menudo contiene también una dosis de humor.

No obstante, de los más enérgicos textos posmodernistas tiende a desprenderse algo más, y ello es la sensación de que más allá

de todas las temáticas o contenidos, la obra parece nutrirse de las redes de los procesos de reproducción, y que ello nos permite atisbar lo sublime posmodernista o tecnológico, cuya autenticidad está avalada por el éxito de dichas obras en evocar todo un nuevo espacio posmoderno que surge a nuestro alrededor. En ese sentido, la arquitectura es el lenguaje estético privilegiado; y el reflejo distorsionante y fragmentado de una enorme superficie de cristal en otra igual puede considerarse como paradigmático del papel central que desempeñan el proceso y la reproducción en la cultura posmodernista.

No obstante, como ya he dicho, quiero evitar que se infiera que la tecnología es "lo que en última instancia determina" nuestra vida social cotidiana o nuestra producción cultural: esta tesis sería idéntica, en última instancia, al concepto posmarxista de la sociedad "posindustrial". Más bien, lo que pretendo apuntar es que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red de comunicaciones y de computación no son más que una figuración distorsionada de algo más profundo, a saber, todo el sistema internacional del capitalismo multinacional de nuestros días. De aquí se desprende que la tecnología de la sociedad contemporánea no es hipnótica y fascinante por sí misma, sino porque parece brindarnos una forma rápida y fácil de comprender para nuestras mentes e imaginaciones, ello es, toda la red global descentralizada de la tercera etapa del capital. Este es un proceso de figuración que se observa mejor en estos momentos en todo un tipo de literatura contemporánea de entretenimiento, a la que se siente la tentación de caracterizar como "paranoia de la tecnología sofisticada", en que los circuitos y redes de una computadora global putativa se movilizan en la narración mediante conspiraciones laberínticas de agencias de información autónomas, aunque trabadas en combate a muerte, en medio de una complejidad argumental de tal magnitud que a menudo desafía la capacidad del lector normal. Sin embargo, se debe entender la teoría de la conspiración (y sus chillonas manifestaciones narrativas) como un intento degradado —mediante la figuración de la tecnología avanzada— de representarse mentalmente la imposible totalidad del sistema internacional contemporáneo. Por tanto, estimo que sólo en términos de esa otra realidad de instituciones económicas

y sociales enormes y amenazantes, aunque sólo muy ligeramente percibibles, es que resulta posible plasmar teóricamente lo sublime posmoderno.

V

El posmodernismo y la ciudad

Antes de tratar de ofrecer una conclusión un tanto más positiva, quisiera realizar un breve análisis de un edificio posmodernista, una obra que en muchos sentidos no resulta característica de esa arquitectura posmoderna cuyos nombres más importantes son Robert Venturi, Chales Moore, Michael Graves, y, más recientemente, Frank Gehry, pero que considero que nos brinda información de interés acerca de la originalidad del espacio posmodernista. Permítaseme ampliar la idea que estaba presente en mis comentarios anteriores y hacerla aún más explícita: lo que he querido plantear es que nos encontramos ante una especie de mutación del propio espacio construido. De aquí colijo que nosotros, los sujetos humanos que ocupamos este nuevo espacio, no hemos mantenido el ritmo de esta evolución; se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto; todavía carecemos del equipamiento de percepción que corresponda a este hiperespacio —lo denominaré así—, en parte porque nuestros hábitos de percepción se formaron en ese antiguo tipo de espacio al que he llamado el espacio del

momento cumbre del modernismo. Por tanto, la nueva arquitectura —como muchos otros productos culturales que he mencionado en los comentarios precedentes— viene a ser como un imperativo para que creemos nuevos órganos, para que ampliemos nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizás imposibles en última instancia.

El Hotel Bonaventura

El edificio cuyos rasgos describiré de manera muy somera es el **Hotel Bonaventura**, construido en el corazón de Los Angeles por el arquitecto y agente de terrenos John Portman, otras de cuyas obras son diversos **Hyatt Regencies**, el **Peachtree Center** de Atlanta y el **Reanissance Center** de Detroit. Ya he mencionado el aspecto populista que contiene la defensa retórica del posmodernismo contra las austeridades elitistas (y utópicas) del gran modernismo arquitectónico; en otras palabras, se afirma generalmente que, por una parte, estos nuevos edificios son obras populares; y, por otra, que representan lo vernáculo del ambiente urbano norteamericano, o sea, que ya no intentan, como lo hicieran las obras maestras y los monumentos de la cumbre del modernismo, insertar un lenguaje diferente, diferenciado, elevado, utópico, en el chillón y comercial sistema de signos de la ciudad que los rodea, sino que, por el contrario, tratan de hablar en ese mismo lenguaje, utilizando su léxico y su sintaxis, tal como estos, de manera emblemática, se han "aprendido de Las Vegas".

El **Bonaventura** de Portman confirma totalmente la primera de estas afirmaciones: se trata de un edificio popular, que visitan con entusiasmo tanto los habitantes de la ciudad como los turistas (aunque los otros edificios de Portman han tenido incluso más éxito en este sentido). Sin embargo, su inserción popular en el ambiente de la ciudad es otra cuestión, y es por ella que comenzaremos. El Bonaventura cuenta con tres vías de acceso, una por la calle Figueroa, y las otras dos a través de jardines elevados que salen al otro lado del hotel, construido en la pendiente que queda de lo que fuera Beacon Hill.

Ninguna de estas entradas recuerda las viejas marquesinas de los hoteles, ni las puertas cocheras monumentales en las que los suntuosos edificios del pasado solían enmarcar el paso del visitante de la calle a los antiguos interiores. Los accesos al Bonaventura son laterales y recuerdan las puertas traseras: los jardines de su parte posterior admiten al visitante al sexto piso de las torres, e incluso una vez allí hay que bajar un piso por escaleras para llegar al elevador mediante el cual se alcanza el vestíbulo. Por otro lado, la entrada que podría sentirse la tentación de considerar como la principal, la de Figueroa, admite al visitante con su equipaje a la zona comercial del segundo piso, desde donde tiene que tomar una escalera mecánica que lo conduce a la carpeta principal. Regresaré de inmediato a estos elevadores y escaleras mecánicas. Pero antes quiero adelantar la idea de que estas entradas curiosamente carentes de sentido parecen haber sido impuestas por una nueva categoría de cercado que gobierna el espacio interno del hotel (mucho más allá de las limitaciones materiales con las cuales se viera obligado a trabajar Portman). Creo que, al igual que otros edificios posmodernos característicos, tales como el **Beaubourg** de París, o el **Eaton Centre** de Toronto, el **Bonaventura** aspira a ser un espacio total, un mundo completo en sí mismo, una especie de ciudad en miniatura (y quisiera añadir que a este nuevo espacio total le corresponde una nueva práctica colectiva, un nuevo modo de moverse y congregarse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva y de tipo históricamente original). En este sentido, idealmente, la miniciudad que es el **Bonaventura** de Portman no debería tener ninguna entrada, ya que los accesos son siempre las costuras que unen el edificio al resto de la ciudad que lo circunda: pero en este caso, él mismo no quiere ser parte de la ciudad, sino su equivalente y su sustituto. Como esto, sin embargo, no resulta ni posible ni práctico, se disimula y reduce hasta su mínima expresión la función de las entradas. Pero esta disyunción con respecto a su entorno es muy diferente a la que caracterizara a los grandes monumentos del Estilo Internacional: en ellos, el acto de disyunción era violento, visible y tenía un significado simbólico muy real, como se observa en los grandes *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utó-

pico de lo moderno, del ambiente degradado de la ciudad, al igual repudia explícitamente de esta forma (aunque los modernos confiaban en que este nuevo espacio utópico, con la virulencia de su novedad, eliminaría y transformaría a ese ambiente por la sola fuerza de su nuevo lenguaje espacial). Sin embargo, el Bonaventura se contenta con "dejar que el degradado ambiente de la ciudad continúe siendo en su ser" (para parafrasear a Heidegger); ni se esperan ni se desean otros efectos o una más amplia transformación protopolítica utópica.

Considero que este diagnóstico se ve confirmado por la gran superficie de vidrio que recubre el Bonaventura, cuya función interpretaré ahora de modo un tanto diferente a como lo hacía hace unos momentos, cuando veía el fenómeno del reflejo en general como el desarrollo de la temática de la tecnología de la reproducción (aunque las dos lecturas no resultan incompatibles). No obstante, en este caso me siento más bien tentado a subrayar la manera en que este recubrimiento de cristal rechaza a la ciudad de afuera: es una repulsión para la que contamos con analogías en esos espejuelos de sol que le hacen imposible al interlocutor ver los ojos de quien los lleva puestos, con lo cual este logra asumir cierto aire de agresividad hacia el Otro y cierto poder sobre él. De modo similar, la envoltura de cristal dota al Bonaventura de un singular poder de desasociación con el vecindario que lo alberga: no llega a ser ni siquiera un exterior, dado que cuando se trata de contemplar las paredes exteriores del hotel, no es a este a quien se ve, sino sólo las imágenes distorsionadas de lo que lo rodea.

Quisiera decir unas pocas palabras sobre las escaleras mecánicas y los elevadores, dado que el verdadero favor de que gozan con Portman, especialmente estos últimos, a los que el artista ha denominado "gigantescas esculturas cinéticas", y que de hecho son responsables en buena medida del ambiente de espectáculo y el aire de novedad de sus hoteles, especialmente de los Hyatt, donde suben y bajan como grandes faroles japoneses o góndolas; dados también la deliberada importancia que se les concede y el destacado plano que ocupan, estimo que hay que considerar a estos "portadores de personas" (término de Portman, tomado de otro de Disney) como algo más que simples elementos funcionales o componentes mecánicos. Sabemos, ade-

más, que la más reciente teoría de la arquitectura ha comenzado a utilizar términos del análisis narrativo en otros campos, y a tratar de explicar nuestras trayectorias físicas a través de estos edificios como verdaderas narraciones o cuentos, como vías dinámicas y paradigmas narrativos que, como visitantes, se nos pide que realicemos y completemos con nuestros cuerpos y nuestros movimientos. Sin embargo, en el Bonaventura nos encontramos con un incremento dialéctico de este proceso: me parece que en este caso las escaleras mecánicas y los elevadores sustituyen al movimiento, pero que además, y sobre todo, se designan a sí mismos como nuevos signos reflexivos y emblemas del movimiento mismo (esto se hará evidente cuando analicemos en su conjunto la cuestión de lo que queda de las antiguas formas de movimiento en este edificio, sobre todo del acto de caminar). Aquí el paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, cosificado y sustituido por una máquina que transporta, y que se convierte en el significante alegórico del antiguo deambular, que ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios: esta es una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de toda la cultura moderna, que tiende a volverse sobre sí misma y a designar su producción cultural como su contenido.

Me resulta mucho más difícil explicar el hecho mismo, la experiencia del espacio que se experimenta cuando se abandonan esos aparatos alegóricos para pasar al vestíbulo o atrio, con su gran columna central, rodeada por un lago en miniatura, todo lo cual está colocado entre las cuatro torres residenciales simétricas con sus elevadores, y rodeado por balcones cubiertos por una especie de techo–invernadero al nivel del sexto piso. Me siento tentado a decir que este espacio nos imposibilita seguir utilizando el lenguaje del volumen o de los volúmenes, ya que estos no se pueden aprehender. Gallardetes colgantes abarrotan este espacio vacío, de forma tal que distraen al espectador sistemática y deliberadamente de la forma del espacio mismo, fuera esta cual fuera; al mismo tiempo, un ir y venir constante nos produce la sensación de que aquí el vacío está absolutamente lleno, que es un elemento en el que el visitante está inmerso, sin que conserve la distancia que antiguamente permitía la percepción de perspectiva y de

volumen. El espectador está totalmente inmerso en el hiperespacio; y si antes podía parecer difícil que se lograra en la arquitectura la supresión de la profundidad a la que yo hacía referencia en relación con la pintura o la literatura posmodemas, quizás ahora estemos dispuestos a aceptar que esta desconcertante inmersión es su equivalente formal en esta manifestación.

Sin embargo, en este contexto la escalera mecánica y el elevador son también contrarios dialécticos; y se podría sugerir que el movimiento de los elevadores es también una compensación dialéctica por el espacio atestado del atrio; nos brinda la oportunidad de tener una experiencia espacial completamente diferente, aunque complementaria: la de atravesar el techo con la velocidad de una flecha y salir al exterior, a lo largo de una de las cuatro torres simétricas, donde se extiende ante nuestros ojos el referente, Los Angeles, en una vista que nos corta el aliento e incluso nos asusta. Pero hasta este movimiento vertical es contenido: el elevador lleva a sus pasajeros a un bar giratorio, en el cual estos, sentados de nuevo se convierten en el objeto pasivo de la rotación del lugar, al tiempo que se les ofrece el espectáculo de la ciudad, transformada ahora en sus imágenes, debido a las ventanas de cristal a través de la cual la contemplan.

Permítaseme, para concluir este aspecto, volver al espacio central del vestíbulo (al tiempo que hago la observación, al pasar, de que las habitaciones del hotel están visiblemente marginadas: los pasillos de las secciones residenciales tienen el techo bajo y son oscuros, y exhiben un funcionalismo realmente deprimente; las habitaciones están decoradas con el peor gusto). El descenso es verdaderamente impresionante: una chica en picada que atraviesa el techo para precipitarse en dirección al lago; una vez que se llega allí el panorama cambia totalmente, y reina lo que sólo puedo describir como una completa confusión; es una especie de venganza que este espacio les impone a los que tratan de recorrerlo a pie. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres resulta imposible orientarse en el vestíbulo; recientemente se han instalado señales de orientación de distintos colores, en un intento lamentable y revelador, aunque desesperado por restaurar las coordenadas de un espacio previo. Uno de los más dramáticos resultados

prácticos de esta mutación espacial es el dilema que se les ha planteado a los tenderos de los diversos niveles de la zona comercial del hotel: desde que este se abrió en 1977, resulta obvio que la localización de estas tiendas es absolutamente imposible, y que incluso si se encuentra la que se busca, resulta muy improbable tener la misma suerte una segunda vez; como consecuencia, los comerciantes se sienten desesperados y toda la mercancía está rebajada. Cuando se recuerda que Portman es negociante además de arquitecto, que es un millonario que se ocupa del desarrollo de parcelaciones de terrenos, que es a la vez artista y capitalista, no se puede obviar la idea de que nos encontramos ante un cierto "retorno de lo reprimido".

De esta manera retomo mi argumento principal, de que esta última mutación del espacio —el hiperespacio moderno— al fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual para ubicarse, para organizar mediante la percepción sus alrededores inmediatos, y para encontrar su posición mediante la cognición en un mundo exterior del cual se pueda trazar un mapa. Y ya he señalado que este alarmante punto de disyunción entre el cuerpo y su ambiente construido —que guarda la misma relación con el asombro inicial del antiguo modernismo que las velocidades de los aviones con las del automóvil— puede erigirse en el símbolo y la analogía de ese dilema aún más agudo que consiste en la incapacidad de nuestra mentes, al menos por el momento, para trazar el mapa de la gran red global multinacional y de las comunicaciones descentralizadas en que nos encontramos atrapados como sujetos individuales.

La Nueva Máquina

Pero deseo aclarar que el espacio de Portman no debe percibirse como algo excepcional o aparentemente marginal y especializado en la recreación, en el sentido en que Disneylandia lo está; de paso, me gustaría yuxtaponer este espacio de recreación, autosatisfecho y entretenido (aunque sorprendente), con su análogo en un campo muy diferente, a saber, el espacio de la guerra posmoderna, especialmente

tal como este se revela en Dispatches, el espléndido libro de Michael Herr, en el que evoca la experiencia de Vietnam. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de esta obra pueden considerarse posmodernas debido a la forma ecléctica en que su lenguaje funde de modo impersonal todo un compendio de idiolectos colectivos contemporáneos, en especial el lenguaje *rock* y el negro; pero esta fusión está dictada por problemas de contenido. No se puede relatar la primera y terrible guerra posmodernista con ninguno de los paradigmas tradicionales de la novela o la película de guerra; de hecho, la quiebra de todos los paradigmas narrativos previos, junto a la quiebra de cualquier lenguaje compartido en el que un veterano pueda trasmitir esa experiencia, están entre los temas principales del libro, y se podría afirmar que le abren camino a una reflexión absolutamente nueva. Las reflexiones de Benjamin sobre Baudelaire y sobre el surgimiento del modernismo a partir de una nueva experiencia de tecnología urbana que trasciende todos los antiguos hábitos de percepción corporal resultan aquí a la vez particularmente relevantes y peculiarmente anticuadas, a la luz de este nuevo y prácticamente inimaginable salto cuántico en el proceso de alienación tecnológica.

> Era alguien que creía que se debía sobrevivir como un blanco viviente en continuo movimiento, un verdadero hijo de la guerra, porque excepto en las contadas ocasiones en que te encontrabas encerrado o perdido en un rincón desconocido, el sistema estaba montado para mantenerte en movimiento, si eso era lo que creías desear. Como técnica de supervivencia parecía tan sensata como cualquiera otra, dado, naturalmente, que, en primer lugar, estuvieras allí, y que quisieras verla terminar; comenzaba sobre bases sólidas, pero a medida que avanzaba, formaba una especie de cono, porque mientras más se andaba, más se veía, mientras más se veía, más se arriesgaba aparte de la muerte o la mutilación, y mientras más riesgos de este tipo se corrían, más era aquello a lo que tendría que renunciar el "sobreviviente" algún día. Algunos de nosotros nos movíamos dentro de la guerra como locos, hasta que perdíamos de vista por completo hacia dónde nos llevaban nuestros pasos, y sólo

quedaba la guerra con toda su superficie y con penetraciones ocasionales e inesperadas. Mientras tuviéramos helicópteros como taxis era necesario un verdadero agotamiento, o una depresión cercana al colapso, o una docena de pipas de opio para damos aunque fuera una apariencia de tranquilidad, y seguíamos yendo de un lado a otro dentro de nuestra piel, como si algo nos estuviera persiguiendo, ja ja, *La Vida Loca*.[4] En los primeros meses después de mi regreso, los cientos de helicópteros en los cuales había volado comenzaron a reunirse hasta formar un megahelicóptero colectivo, y me parecía que ese aparato era lo más sensual que conocía; salvador–destructor, proveedor–malgastador, mano derecha–mano izquierda, veloz, fluido, sagaz y humano: acero caliente, grasa, borde de lona saturada de selva, sudor que se enfría y vuelve a entibiarse, *rock and roll* de *cassette* en un oído y disparos en el otro, combustible, calor, vitalidad y muerte, la muerte misma ya no más una intrusa[5]

En esta nueva máquina que ya no representa el movimiento, como la antigua maquinaria modernista simbolizada por la locomotora o el aeroplano, sino que solo puede ser representada en *movimiento*, se concentra algo del misterio del nuevo espacio posmodernista.

[4] En español en el original (N. de trad.).

[5] Michael Herr, **Dispatches**, Nueva York. p. 8-9.

VI

La abolición de la distancia crítica

El concepto de posmodernismo que he propuesto aquí es más bien histórico que meramente estilístico. Nunca enfatizaré bastante sobre la diferencia radical que existe entre el punto de vista que considera al posmodernismo como un estilo (opcional) entre otros muchos posibles, y al que trata de entenderlo como la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío: estos dos enfoques dan lugar, de hecho, a dos maneras muy diferentes de conceptualizar el fenómeno en su conjunto: de una parte a juicios morales (resulta indiferente si son positivos o negativos), y de la otra, a un intento realmente dialéctico por reflexionar sobre nuestro presente temporal como inserto en la Historia.

Hay poco que decir sobre ciertas evaluaciones, morales positivas del posmodernismo: la satisfecha (aunque delirante) loa que llevan a cabo los fieles de este nuevo mundo estético (loa en que incluyen sus dimensiones social y económica, saludadas con igual entusiasmo bajo el denominador de "sociedad posindustrial") es ciertamente inaceptable, aunque puede resultar menos obvio el grado hasta

el cual ciertas fantasías vigentes acerca de la naturaleza salvadora de la tecnología sofisticada, desde los microelementos de computación hasta los robots —fantasía que comparten gobiernos de izquierda y de derecha que se encuentran en apuros, como muchos intelectuales— son esencialmente lo mismo que otras apologías más vulgares del posmodernismo.

Pero resulta igualmente lógico rechazar las condenaciones moralizantes del posmodernismo y su trivialidad esencial, cuando se les compara con la "elevada seriedad" utópica de los grandes modernismos: estos son juicios que aparecen tanto entre la Izquierda como entre la Derecha radical. Y no hay dudas de que la lógica del simulacro, con su transformación de más antiguas realidades en imágenes de televisión, no se limita a replicar la lógica del capitalismo tardío, sino que la refuerza y la intensifica. Mientras tanto, a los grupos políticos que tratan de intervenir activamente en la historia y modificar su pasividad actual (sea con vistas a canalizarla hacia la transformación socialista de la sociedad o a encaminarla al restablecimiento regresivo de un pasado fantástico menos complejo que el presente) tiene que resultarles deplorable y reprensible una forma cultural de adicción a la imagen que, mediante la transformación de espejismos visuales, estereotipos o textos del pasado, elimina afectivamente todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo, con lo que la reflexión sobre el cambio futuro se limita a fantasías sobre catástrofes y cataclismos inevitables que abarcan desde visiones de "terrorismo" hasta el temor al cáncer del individuo. Sin embargo, si se considera el posmodernismo como un fenómeno histórico, el intento de conceptualizarlo en términos de juicios morales o moralizantes tiene que ser considerado, de una vez por todas, como un error de categorización. Todo ello se hace más evidente cuando nos interrogamos sobre la posición del crítico y moralista cultural: este último, junto al resto de nosotros, se encuentra tan inmerso en el espacio posmodernista, tan profundamente sofocado e infectado por sus nuevas categorías culturales, que el lujo de la crítica ideológica pasada de moda, de la indignada denuncia moral del otro, desaparece como opción.

La distinción que propongo aquí tiene forma canónica en la

diferencia establecida por Hegel entre la reflexión sobre la moralidad o moralización individual (*Moralität*) y ese campo totalmente distinto formado por los valores y las prácticas sociales colectivas (*Sittlichkeit*). Pero ella encuentra su forma definitiva en la demostración de Marx de lo dialéctico materialista, especialmente en esas páginas clásicas del Manifiesto que nos enseñan la difícil lección que implica la necesidad de buscar una manera más genuinamente dialéctica de reflexionar sobre el desarrollo y el cambio históricos. Por supuesto, el tópico de la lección es el desarrollo histórico del propio capitalismo y la diseminación de una cultura burguesa específica. En un pasaje famoso, Marx nos insta a realizar lo imposible: a reflexionar sobre este desarrollo de manera positiva y negativa al mismo tiempo; en otras palabras, a alcanzar un modo de pensar que sea capaz de aprehender de manera simultánea los rasgos funestos del capitalismo y su extraordinario y liberador dinamismo, en una misma reflexión, y sin atenuar la fuerza de ninguno de los dos juicios. De alguna manera, se nos pide que alcemos nuestras mentes a un punto desde el cual nos resulte posible comprender que el capitalismo era a la vez lo mejor y lo peor que le había sucedido a la humanidad. El abandono de este austero imperativo dialéctico en favor de una más cómoda posición, consistente en adoptar posturas morales, es corriente y muy humano: no obstante, la urgencia del tema demanda de nosotros que realicemos al menos un esfuerzo por reflexionar dialécticamente sobre la evolución cultural del capitalismo tardío, para entenderla al mismo tiempo como una catástrofe y un progreso.

Ese esfuerzo sugiere de inmediato dos preguntas, con las cuales concluiremos estas reflexiones. ¿Podemos identificar algún "momento de verdad" en medio de los más evidentes "momentos de falsedad" de la cultura posmoderna? Y en caso de que ello sea así, ¿el punto de vista dialéctico del desarrollo histórico propuesto antes no tiene hasta cierto punto un efecto paralizante; ¿no tiende acaso a desmovilizarnos y a hacernos ceder a la pasividad y la inacción, al esconder sistemáticamente las posibilidades de acción bajo la niebla impenetrable de la inevitabilidad histórica? Viene al caso aquí analizar estos dos temas (relacionados) en términos de las posibilidades actuales

de una política cultural contemporánea efectiva y de la creación de una genuina cultura política.

Enfocar así el problema supone, por supuesto, plantear de inmediato el más genuino tema del destino general de la cultura, y de la función específica de la cultura, como un nivel o instancia social, en la era posmoderna. Todo lo expuesto en el análisis anterior apunta a que lo que hemos denominado posmodernismo resulta inseparable de la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura (en especial el ensayo clásico de Marcuse sobre "El carácter afirmativo de la cultura") han insistido en lo que en lenguaje diferente se denominaría la "semiautonomía" del terreno cultural: su existencia fantasmal, aunque utópica, para bien o para mal, por encima del mundo práctico de lo existente, cuya imagen refleja en formas que varían desde la legitimación del parecido adulador hasta las denuncias impugnadoras planteadas por la crítica satírica o el dolor utópico.

Lo que tenemos que preguntarnos ahora es si no es precisamente esta "semiautonomía" de la esfera cultural lo que ha sido destruido por la lógica del capitalismo tardío. No obstante, plantear que ya no disfruta de la relativa autonomía de que gozara como un nivel entre otros niveles en momentos anteriores del capitalismo (para no hablar de las sociedades precapitalistas) no implica necesariamente su desaparición o extinción. Por el contrario, tenemos que apresurarnos a afirmar que la disolución de una esfera autónoma para la cultura más bien debe ser imaginada en términos de una explosión: de una prodigiosa expansión de la cultura por todo el terreno social, hasta el punto de que se puede afirmar que toda nuestra vida social —desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura de la misma siquis— se han tomado "culturales" en cierto sentido original que la teoría aún no ha descrito. Este planteamiento, que quizá puede provocar sorpresa es, sin embargo, muy coherente en su esencia con el diagnóstico previo de una sociedad de la imagen o el simulacro, y de una transformación de lo "real" en un conjunto de seudoacontecimientos. También sugiere que algunas de nuestras concepciones más caras y consagradas por el tiempo acerca de la naturaleza de la política cultural pueden, por ende, estar ya superadas. Por muy diferentes

que hayan sido estas concepciones —van desde denuncias de negatividad, oposición y subversión hasta la crítica y la reflexión—, todas compartían un presupuesto, eminentemente espacial, que pueden resumirse en la fórmula igualmente consagrada por el tiempo de la "distancia crítica". Ninguna teoría de la política cultural vigente hoy en día en la Izquierda ha podido prescindir de la noción de cierta distancia estética mínima, de la posibilidad de ubicar el acto cultural fuera del Ser inmenso del capital, con lo cual el primero se convierte en punto de apoyo de Arquímedes para asaltar al segundo. No obstante, el grueso de nuestra demostración anterior sugiere que, en general, esa distancia (en especial la "distancia crítica") ha sido precisamente abolida en el nuevo espacio del posmodernismo. Estamos sumergidos en sus volúmenes abigarrados y atestados hasta el punto de que nuestros cuerpos posmodernos se ven privados de coordenadas espaciales y son prácticamente incapaces de establecer una distancia (para no hablar de su incapacidad teórica); al mismo tiempo, ya se ha observado cómo la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar los enclaves marcadamente precapitalistas (la Naturaleza y el Inconciente) que ofrecían asideros extraterritoriales y arquimédicos a la efectividad crítica. Por esta razón, el lenguaje taquigráfico de la "coptación" resulta omnipresente en el seno de la Izquierda; pero el mismo ofrece una base teórica muy inadecuada para comprender una situación en la cual todos, de una u otra manera, sentimos vagamente que no solo formas contraculturales puntuales y locales de resitencia y guerra de guerrillas culturales, sino incluso abiertas intervenciones políticas como las presentes en *The Clash* son de alguna forma secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del que pueden considerarse parte, dado que no logran tomar distancia de él.

Lo que debemos afirmar ahora es que precisamente todo ese nuevo espacio global, extraordinariamente desmoralizante y deprimente, es lo que constituye el "momento de verdad" del posmodernismo. Lo que ha sido llamado lo "sublime" posmodernista no es más que el momento en que este contenido se ha hecho mas explícito, se ha desplazado más hacia la superficie de la conciencia, como un nue-

vo tipo de espacio coherente en sí mismo, aún cuando todavía se observa un cierto ocultamiento o disfraz de figuración, en especial en las temáticas relativas a la tecnología sofisticada, en las que todavía se dramatiza y expresa el nuevo contenido espacial. No obstante, los rasgos del posmodernismo que enumeramos antes pueden comprenderse ahora como aspectos parciales (aunque constitutivos) del mismo objeto espacial general.

Los argumentos a favor de cierta autenticidad en estas producciones (producciones que son, por otra parte, evidentemente ideológicas) dependen del planteamiento anterior de que lo que hemos estado denominando espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ideología o fantasía cultural, sino que está dotado de una genuina realidad histórica (y socioeconómica) en términos de una tercera y original expansión del capitalismo a escala global (posterior a las expansiones del mercado nacional y del antiguo sistema imperialista, que tuvieron ambas su propia especificidad cultural y generaron nuevos tipos de espacio adecuados a su dinámica). Los intentos distorsionados e irreflexivos de la más nueva producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio tienen entonces que ser considerados, a su manera, como nuevos acercamientos a la representación de una (nueva) realidad (para hacer uso de un lenguaje más anticuado). Por paradójicos que puedan resultar los términos, y siguiendo una opción clásica de interpretación, pueden, por tanto, interpretarse como nuevas y peculiares formas de realismo (o al menos de mímesis de la realidad), al tiempo que pueden igualmente analizarse como intentos por distraernos y apartamos de esa realidad o de disfrazar sus contradicciones y resolverlas bajo el manto de diversas mistificaciones formales.

Sin embargo, en lo que concierne a esa propia realidad —el espacio original, aún no descrito por la teoría, de un nuevo “sistema mundial” del capitalismo multinacional o tardío (un espacio cuyos aspectos negativos o incluso funestos resultan obvios)—, la dialéctica requiere de nosotros que realicemos también una evaluación positiva o “progresista” de su surgimiento, como hiciera Marx en el caso del espacio entonces recientemente unificado de los mercados nacionales,

o Lenin en lo relativo a la red global imperialista anterior a nuestros tiempos. Ni para Marx ni para Lenin el socialismo consistía en el regreso a sistemas más reducidos (y por tanto menos represivos y abarcadores) de organización social; más bien, entendían las dimensiones alcanzadas por el capital en sus épocas respectivas como la promesa, el marco y la precondición para el logro de un socialismo nuevo y más abarcador. ¿Cuánto más no será así con el espacio más global y totalizador del nuevo sistema mundial, que exige la invención y el desarrollo de un internacionalismo de tipo radicalmente nuevo? En apoyo de esta posición pude citarse el realineamiento de la revolución socialista con los nacionalismos de más vieja data, cuyos resultados han llevado a la Izquierda, por necesidad, a reflexionar seriamente sobre el problema en los últimos tiempos.

La Necesidad de Mapas

Pero si esto es así, entonces se evidencia al menos una posible forma que podría adoptar una nueva política cultural radical, con una salvedad estética que debe exponerse de inmediato. Los productores y teóricos culturales de izquierda, especialmente aquellos que se han formado en las tradiciones culturales burguesas derivadas del romanticismo, y que valoran las formas espontáneas, instintivas o inconcientes del "genio" —aunque ello se deba también a razones históricas obvias como el zdanovismo* o las lamentables consecuencias de la intromisión de la política o los partido en el arte—, a menudo, por reacción, han permitido que les intimidara el repudio de la estética burguesa, y en especial la del momento cumbre del modernismo, por una de las más antiguas funciones del arte: la pedagógica y didáctica. Sin embargo, en épocas clásicas siempre se puso énfasis en la función de enseñanza que cumplía el arte (aunque tomara fundamentalmente la forma de lecciones *morales*); al tiempo que la prodigiosa obra de Brecht, todavía no comprendida en su totalidad, reafirma, de manera formalmente innovadora y original, en el momento del modernismo,

* Relativo al funcionario soviético Andrei A. Zhadanov (1896-1948), ideólogo del "realismo socialista" en la época staliniana (N. del Ed.).

una nueva y compleja concepción de la relación entre cultura y pedagogía. El modelo cultural que propondré lleva también a un primer plano las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura políticas, dimensiones que fueran subrayadas de maneras muy diferentes *tanto* por Lukacs *como* por Brecht (en los momentos del realismo y del modernismo, respectivamente).

Sin embargo, no podemos retrotraemos a prácticas estéticas elaboradas sobre la base de situaciones y dilemas históricos que ya no son los nuestros. Al mismo tiempo, la concepción de espacio que hemos desarrollado aquí sugiere que un modelo de cultura política apropiado para nuestra situación tendrá por necesidad que plantear las cuestiones espaciales como sus preocupaciones organizativas fundamentales. Por ello, definiré provisionalmente la estética de esta forma cultural nueva (e hipotética) como una estética de *trazado de mapas cognitivos.*

En una obra clásica, The Image of the City, Kevin Lynch nos reveló que la ciudad alienada es sobre todo un espacio en el que las personas son incapaces de representarse (mentalmente) su propia posición o la totalidad urbana en la que se encuentran: los tréboles de carreteras de New Jersey, en los que no existen ninguna de las señales tradicionales (monumentos, límites naturales, construcciones que brinden perspectiva) resultan los más obvios ejemplos de ello. Por tanto, la desalienación en la ciudad tradicional supone la real reconquista de un sentido de lugar, y la construcción o recostrucción de un conjunto interrelacionado que pueda ser retenido en la memoria, y que el sujeto individual pueda trazar y volver a trazar en un mapa en los momentos de trayectorias alternativas. La obra de Lynch se ve limitada por su deliberada restricción de su tópico a los problemas de la forma urbana como tal; no obstante, se vuelve extraordinariamente sugerente cuando la proyectamos hacia afuera, sobre algunos de los más vastos espacios nacionales y globales que hemos mencionado. Tampoco debe asumirse con demasiada prisa que su modelo —si bien plantea problemas centrales a la representación como tal— resulta fácilmente viciado por las críticas posestructuralistas convencionales de la "ideología de la representación" o mímesis. El mapa cognitivo no es

exactamente mimético, en ese sentido antiguo del término; de hecho, los problemas teóricos que plantea nos permiten recomenzar el análisis de la representación a un nivel más alto y mucho más complejo.

Por ejemplo, existe una interesantísima convergencia entre los problemas empíricos abordados por Lynch en términos del espacio urbano y la gran redefinición althusseriana (y lacaniana) de la tecnología como "la representación de la relación *imaginaria* del sujeto con sus *reales* condiciones de existencia". Esto es exactamente lo que se requiere del mapa cognitivo, en el más estrecho marco de la vida cotidiana de la ciudad física: permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo.

Sin embargo, la obra de Lynch también sugiere otra línea de desarrollo, en la misma medida en que la propia cartografía constituye su instancia mediadora clave. Un vistazo a la historia de esta ciencia (que es también un arte) nos muestra que el modelo de Lynch todavía no se corresponde, en realidad, con lo que llegará a ser el trazado de mapas. Los sujetos de Lynch se dedican más bien a operaciones precartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios y no como mapas; son diagramas organizados alrededor del viaje todavía centrado en el sujeto o el viaje existencial, y que señalan, además, diversas características claves significativas: oasis, cadenas montañosas, ríos, monumentos, etc. La forma más desarrollada de tales diagramas es el itinerario náutico, la carta marina o *portulans*, donde se señalan los rasgos de la costa para uso de los navegantes del Mediterráneo, que rara vez se aventuran a salir al mar abierto.

No obstante, la brújula introduce de inmediato a las cartas náuticas una nueva dimensión, que transformará totalmente la problemática del itinerario, y que nos permitirá plantear el problema del trazado de un verdadero mapa cognitivo de manera mucho más compleja. Porque los nuevos instrumentos —la brújula, el sextante y el teodolito— no se corresponden meramente con nuevos problemas geográficos y de navegación (la difícil cuestión de determinar la longitud, en especial en la superficie curva del planeta, por oposición a la más sim-

ple cuestión de la latitud, que los navegantes europeos todavía pueden determinar empíricamente mediante la simple inspección ocular de la costa africana); también introducen una coordenada totalmente nueva: la de la relación con la totalidad, especialmente en la medida en que resulta mediada por las estrellas y por nuevas operaciones tales como la de la triangulación. En este punto, el trazado de un mapa cognitivo en su sentido más amplio requiere la coordinación de los datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica.

Por último, con el primer globo terráqueo (1490) y la invención de la proyección de Mercator, más o menos en el mismo período, surge una tercera dimensión de la cartografía, que plantea de inmediato lo que hoy llamaríamos la naturaleza de los códigos de representación, las estructuras intrínsecas de los diversos medios, la primera intervención en concepciones más ingenuas y miméticas de trazado de mapas, toda la cuestión fundamental de los propios lenguajes de representación; y, en especial, el dilema imposible de resolver (casi heisenbergiano) de la transferencia del espacio curvo a cartas planas: en ese momento se hace evidente que no pude haber verdaderos mapas (al mismo tiempo en que se hace también evidente que puede haber progreso científico, o mejor aún, avance dialéctico, en los diversos momentos históricos del trazado mapas).

Cartografía social y símbolo

Se experimenta la necesidad de señalar dos cosas al traducir todo esto al código de la muy diferente problemática de la definición althusseriana de ideología. La primera es que el concepto de Althusser nos permite ahora repensar estas cuestiones específicas de geografía y cartografía en términos del espacio social, en términos, por ejemplo, de las clases sociales y del contexto nacional o internacional, en términos de las maneras en que todos, necesariamente, *también* trazamos mapas cognitivos de nuestra relación social con las realidades clasistas local, nacional e internacional. Sin embargo, reformular el problema de esta manera supone también enfrentarse cara a cara con esas

mismas dificultades en el trazado de mapas que plantea de manera aguda y original el propio espacio global del momento multinacional o posmodernista que hemos analizado aquí. Estas cuestiones no son meramente teóricas, sino que tienen consecuencias políticas prácticas de la mayor prioridad: ello se evidencia en la sensación convencional de los sujetos del Primer Mundo de que existencialmente (o "empíricamente") habitan en realidad una "sociedad industrial", de la que ha desaparecido la producción tradicional, y en la que las clases sociales del tipo clásico ya no existen, convicción que tiene efectos inmediatos sobre la praxis política.

La segunda observación consiste en que un retorno a las precisiones hechas por Althusser a la teoría de Lacan nos puede proporcionar un enriquecimiento metodológico útil y sugerente. La formulación de Althusser vuelve a poner sobre el tapete una antigua y desde siempre clásica distinción de Marx entre ciencia e ideología, que sigue teniendo valor para nosotros. En la fórmula de Althusser, lo existencial —la ubicación del sujeto individual, la experiencia de la vida cotidiana, el "punto de vista" monádico del mundo al que como sujetos biológicos nos vemos necesariamente restringidos— se opone implícitamente al reino del conocimiento abstracto, un reino que, como nos recuerda Lacan, nunca está ubicado en ningún sujeto concreto, ni es nunca hecho realidad por este, sino por ese vacío estructural llamado "le sujet supposé savoir", "el sujeto que se supone que sepa", un sujeto–lugar de conocimiento: lo que se afirma no es que no podamos conocer el mundo en su totalidad de manera abstracta o "científica": la "ciencia" de Marx nos proporciona precisamente una manera de conocer y conceptualizar el mundo de manera abstracta, en el sentido en que, por ejemplo, el espléndido libro de Mandel ofrece un *conocimiento* rico y complejo sobre el sistema internacional global, del cual nunca se ha afirmado aquí que sea incognoscible, sino sólo que resultaba irrepresentable, que es un a muy diferente cuestión. En otras palabras, la fórmula de Althusser apunta a una brecha, una grieta entre la experiencia existencial y el conocimiento científico: de aquí que la ideología asuma la función de inventar alguna forma de articular entre sí esas dos dimensiones distintas. Lo que querría agregar a esta "defi-

nición" un punto de vista historicista es que tal coordinación, la producción de ideologías vivas y actuantes, es diferente en las distintas situaciones históricas, pero, sobre todo, que puede haber situaciones históricas en las que ello resulte absolutamente imposible: esta parecería ser nuestra situación en la crisis actual.

Pero el sistema de Lacan no es dualista, sino que consta de tres partes. A la oposición de Marx y Althusser entre ideología y ciencia le corresponden sólo dos de las tres funciones de Lacan. Lo Imaginario y lo Real, respectivamente. Sin embargo, nuestra digresión acerca de la cartografía, con su revelación final de una verdadera dialéctica de la representación de los códigos y capacidades de los lenguajes o medios individuales, nos recuerda que lo que se ha omitido hasta el momento ha sido la dimensión de lo Simbólico en Lacan.

Una estética del trazado de mapas cognitivos —una cultura política pedagógica que trate de proporcionarle al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global— tendrá necesariamente que respetar esta dialéctica de la representación que es ya enormemente compleja, y tendrá también que intentar formas radicalmente nuevas a fin de hacerle justicia. Este no es pues, evidentemente, un llamado al retorno a un tipo más antiguo de maquinarias, a un espacio nacional más viejo y transparente, o a un enclave más mimético o tradicional y portador de una perspectiva más tranquilizante: el nuevo arte político —si es que este arte resulta posible— tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo, mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social. La forma política del posmodernismo, si es que va a existir, tendrá como vocación la invención y proyección del trazado de un mapa cognitivo global, a escalas social y espacial.

Las políticas de la teoría.
Posiciones ideológicas en el debate posmodernista.

El problema del posmodernismo —la modalidad en que deben ser distinguidas sus características fundamentales, si es que existe el problema en primer lugar, si el *concepto* mismo posee alguna utilidad o si es, por el contrario, una mistificación—, este problema es, a la vez, político y estético. Las variadas posiciones que pueden ser lógicamente tomadas, pueden demostrarse como articuladoras de teorías de la historia, dentro de las cuales la evaluación del momento social que experimentamos es objeto de una afirmación o rechazo esencialmente político. En verdad, la premisa misma habilitante del debate deviene una presuposición inicial y estratégica sobre nuestro sistema social: garantizar alguna originalidad histórica a una cultura posmodernista significa afirmar también, implícitamente, alguna diferencia estructural radical entre lo que suele denominarse sociedad de consumo y los momentos anteriores del capitalismo donde aquella emergió.

Las varias posibilidades lógicas, no obstante, están vinculadas necesariamente con la toma de una posición sobre ese otro tema inscrito en la designación 'posmodernismo', es decir, la evaluación de lo que ahora debe llamarse modernismo clásico. En efecto, cuando hacemos un inventario inicial de los variados artefactos culturales que podrían ser plausiblemente caracterizados como posmodernos, es fuerte la tentación de buscar 'resemblanzas familiares' de tales productos y estilos heterogéneos, no entre ellos, sino con algún impulso o estética modernista común contra la cual reaccionan, en una modalidad o en otra.

La aparentemente irreductible variedad de lo posmoderno puede percibirse como problemática tanto dentro de cada 'media' singular (de las artes) como entre ellas: ¿cuáles afinidades, más allá de una reacción generacional masiva, se pueden establecer entre las elaboradas mímesis sintácticas y falsas oraciones de John Ashbery y la *"talk poetry"* mucho más simple que comenzó a emerger a comienzos de los '60 en protesta contra la estética *"New Critical"* de estilo complejo e irónico? Ambas registran, sin duda, aunque de muy diferentes formas la institucionalización modernista en ese mismo período, el cambio desde una posición opositora a una hegemónica de los clásicos del modernismo, su conquista de la universidad, los museos, la red de ga-

lerías de arte y fundaciones, en otras palabras, la asimilación de los varios modernismos clásicos dentro del 'canon' y la subsiguiente atenuación de todo aquello que otrora nuestros abuelos sentían como chocante, escandaloso, feo, disonante, inmoral y asocial.

Se puede detectar la misma heterogeneidad en las artes visuales, entre la reacción inaugural contra la última escuela modernista en pintura —el expresionismo abstracto— en los trabajos de Andy Warhol y en el así llamado *Pop Art*, y aquellas estéticas bastante distintas como el arte conceptual, el fotorrealismo y las actuales *New Figuration* o el Neoexpresionismo. Puede ser atestiguada en film, no solamente entre la producción experimental o comercial, sino también al interior de aquel mismo, donde la 'ruptura' de Godard con el modernismo fílmico clásico de los grandes 'auteurs' (Hitchcock, Bergman, Fellini, Kurosawa) genera en los '70 una serie de reacciones estilísticas en contra del mismo cine en sí, y es también acompañada por un desarrollo enriquecedor del video experimental (un nuevo medio inspirado por el film experimental, aunque estructural y significativamente distinto). También en música, el momento inaugural de John Cage ahora aparece distante de las síntesis actuales de estilos clásicos y populares en composiciones como Philip Glass y Terry Riley, asimismo en el rock de estilo *Punk* y *New Wave* del tipo de *The Clash*, *Talking Heads* y *The Gang of Four*, muy distintos del *Glitter Rock* o del *Disco.* (En cine o en Rock, sin embargo, puede ser reintroducida una cierta lógica histórica a través de las hipótesis de que tales nuevas 'media' recapitulan los estadios evolucionistas o rupturas entre realismo, modernismo y posmodernismo, en un lapso condensado, tal como los Beatles o los Stones ocupan el momento modernista encarnado por los 'auters' del cine artístico de los '50 y '60.).

En narrativa, la concepción dominante de una disolución de la narrativa lineal, el rechazo del representacionalismo, y una 'ruptura' revolucionaria con la ideología (represiva) del relato, no parecen adecuadas para encapsular trabajos tan diferentes como los de Burroughs, sino también los de Pynchon y de Ishmael Reed; de Beckett pero también del *nouveau roman* francés y sus propias secuelas, así como la *non–fiction novel*, y la *New Narrative.* Mientras tanto, una es-

tética significativamente distinta parece emerger tanto en el film comercial y en la novela con la producción de lo que puede ser llamado arte nostálgico (o la *mode rétro*).

Pero la arquitectura es evidentemente el territorio de lucha privilegiado del posmodernismo y el terreno más estratégico en el cual se debatió este concepto y donde más han sido indagadas sus consecuencias. En ningún otro lugar se ha sentido tan intensamente la 'muerte del modernismo' o se la ha pronunciado más estridentemente; y en ningún otro lugar se han articulado más programáticamente las posiciones teóricas y prácticas del debate. De la proliferante literatura sobre el tema, **'Learning from Las Vegas'** (1971) de Robert Venturi, una serie de discusiones de Christopher Jencks, y la presentación de la Bienal por Pier Paolo Portoghesi —**After Modern Architecture**—, pueden citarse como elementos iluminadores de los temas de discusión fundamentales en el ataque al modernismo arquitectónico del "Estilo Internacional" (Le Corbusier, Wright, Mies): a saber, la bancarrota de lo monumental (edificios que son, como afirma Venturi, *esculturas*), el fracaso de sus programas utópicos o protopolíticos (la transformación de toda la vida social a través de la transformación del espacio), su elitismo incluyendo el autoritarismo del líder carismático, y finalmente su destrucción virtual de la vieja ciudad fabril a través de la proliferación de cajas de vidrio y de edificios altos que, aislándose de sus contextos inmediatos, los transforman en el espacio público degradado de una 'tierra de nadie' urbana.

No obstante, el posmodernismo arquitectónico no es en sí mismo un estilo unificado o monolítico, pero presenta una gama de alusiones a estilos del pasado, entre los cuales pueden distinguirse un posmodernismo barroco (Michael Graves), un posmodernismo rococó (Charles Moore o Venturi), un posmodernismo clásico y uno neoclásico (Rossi y De Porzemparc respectivamente), y quizá también una variedad Manierista y una Romántica, sin mencionar siquiera el posmodernismo modernista. Este juego complaciente de alusión histórica y pastiche estilístico (designado como 'historicismo' en la literatura sobre arquitectura) deviene una faceta central del posmodernismo.

Pero el debate en arquitectura posee el mérito de volver ine-

ludibles las resonancias políticas de estos temas aparentemente estéticos, y de permitir detectarlas en las discusiones más veladas o cifradas de las otras artes. En general, de la variedad de las manifestaciones recientes sobre el tema se pueden aislar cuatro posiciones dominantes; y no obstante, este esquema relativamente claro o *combinatorio* se complica por la impresión de que cada una de estas posibilidades es susceptible de una expresión políticamente progresista o bien reaccionaria (desde una perspectiva marxista, o más bien, de izquierda).

Uno puede, por ejemplo, saludar la llegada del posmodemismo desde una posición fundamentalmente anti–moderna[1]. Una generación de teóricos un poco anterior (en especial Ihab Hassan) parecen haber hecho algo así cuando trataron con la estética posmodernista en términos de una temática posestructuralista (el ataque de **Tel Quel** a la ideología de la representación, 'el final de la metafísica occidental' Heideggeriano o Derridiano): aquí, lo que aún no suele aparecer como posmodernismo (ver la profecía utópica al final de **Las palabras y las Cosas**, de Foucault) es bienvenido como la emergencia de una nueva modalidad de pensar y de existir en el mundo. Pero teniendo en cuenta que la bienvenida de Hassan también incluye algunos de los 'monumentos' más renombrados del modernismo (Joyce, Mallarmé), se trataría de una posición más bien ambigua, de no ser porque incorpora una celebración de la nueva tecnología informacional que propone una afinidad entre tales evocaciones y la tesis política de una *sociedad postindustrial*.

Todo ello es precisado ampliamente en la obra de Tom Wolfe **From Bauhaus to Our House*** (un informe sobre los recientes debates en arquitectura cuyo autor es el creador de un "Nuevo Periodismo" que constituye en sí mismo una de las variedades del posmodernismo). Lo que resulta interesante y sintomático en este libro es la ausencia de cualquier festejo utópico de lo posmoderno y —aún más nota-

[1] El siguiente análisis no me parece aplicable al trabajo del grupo *boundary two*, el cual muy tempranamente se apropió del término 'posmodernismo' en un sentido bien diferente de una crítica al pensamiento 'modernista' instituido.

* Hay traducción cast.: Wolfe, Tom. **¿Quién teme al Bauhaus feroz?**, Barcelona, Anagrama, 1982. (N. de Ed.)

ble— el odio apasionado hacia lo Moderno que surge del sarcasmo camp de su retórica; y esta no es una pasión nueva, sino una que es arcaica y está fechada. Es como si el horror original de los primeros espectadores de clase media en la emergencia del movimiento moderno —los primeros Corbusiers, tan blancos como las recién construidas catedrales del siglo XII, las primeras cabezas escandalosas de Picasso, con dos ojos sobre un perfil como un lenguado, la asombrosa 'oscuridad' de las primeras ediciones del Ulysses o de The Waste Land: como si este disgusto de los filisteos originales, *Spiessburguer*, burgueses, hubiera resucitado repentinamente, inyectando un espíritu ideológicamente muy distinto a los nuevos críticos del modernismo, cuyo efecto es volver a despertar en el lector una simpatía igualmente arcaica con los impulsos protopolíticos, utópicos y anti clase media del ya extinguido modernismo. La diatriba de Wolfe ofrece un ejemplo apabullante sobre la forma en que un rechazo teórico de lo Moderno, razonado y contemporáneo, —una gran dosis de su fuerza progresista surge de un nuevo sentido acerca de lo urbano y de la considerable experiencia acumulada de la destrucción de las viejas formas de vida comunal y urbana en nombre de una ortodoxia modernista— puede ser reapropiada diestramente y puesta al servicio de una cultura política explícitamente reaccionaria.

Estas posiciones —anti–moderna, pro–post–moderna— hallan su opuesto e inversión estructural en una serie de contramanifestaciones cuyo objetivo es desacreditar la impostura e irresponsabilidad de lo posmoderno por medio de la reafirmación del impuso auténtico de una tradición modernista hipotetizada como aún viva y vital.

Los manifiestos gemelos de Hilton Kramer en el número inaugural de su nuevo periódico The New Criterion, articulan estas opiniones, contrastando la responsabilidad moral de los monumentos y las 'obras maestras' del modernismo clásico con la irresponsabilidad fundamental y superficialidad del posmodernismo asociado a lo camp y con lo 'chistoso', de lo cual el estilo de Wolfe es un ejemplo obvio y maduro.

Lo sumamente paradójico es que Wolfe y Kramer comparten muchos parecidos, desde un punto de vista político; y pareciera existir

una cierta inconsistencia en la forma por la cual Kramer intenta erradicar de la 'seriedad' de los clásicos modernistas la posición fundamentalmente anti clase media y la pasión protopolítica que modela el repudio, por parte de los grandes modernistas, de los tabúes Victorianos y de la vida familiar, de la confortabilidad, y de la creciente asfixia de un capitalismo desacralizante, desde Ibsen a Lawrence, de Van Gogh a Jacson Pollock. El ingenioso intento de Kramer cuando asimila esta posición ostensiblemente anti–burguesa de los grandes modernistas a una 'oposición leal' fomentada secretamente, por medio de fundaciones y becas, por la misma burguesía —aunque en verdad poco convincentemente— está posibilitada, sin duda, por las contradicciones de las políticas culturales del mismo modernismo, cuyos rechazos dependen de la persistencia de lo que repudian y mantienen— cuando no alcanzan una autoconciencia genuinamente política, lo cual sucede muy raramente (como en Brecht)— una relación simbiótica con el capital.

Es fácil comprender el movimiento de Kramer cuando queda claro el proyecto político de The New Criterion: porque la misión del periódico es erradicar los '60 y lo que resta de ese legado, y relegar ese período completo a la clase de olvido que los '50 lograron para con los '30, y la década del '20 para con la rica cultura política del período anterior a la primera guerra mundial. The New Criterion se inscribe a sí mismo en el esfuerzo, cada vez más intenso, para erigir una nueva contrarrevolución cultural conservadora, cuyos términos varían desde la estética a la defensa de la familia y la religión. Por lo tanto, es paradójico que este proyecto esencialmente político deplore explícitamente la omnipresencia de la política en la cultura contemporánea —una infección intensamente expandida en los '60, pero a la cual Kramer culpa y responsabiliza por la imbecilidad moral del posmodernismo de nuestro propio período—.

El problema con esta operación —una que es obviamente indispensable desde la perspectiva conservadora— es que por razones desconocidas su retórica no parece haber sido apoyada por el sólido oro del poder estatal, al revés que en el caso del maccartismo. Parece como si el fracaso en la guerra de Vietnam hubiera hecho imposible, al menos por el momento, el ejercicio desnudo del poder represivo, y

ha dotado a los '60 con una persistencia en la memoria y en la experiencia colectiva que no obtuvieron las tradiciones de los '30 o del período previo a la primera guerra mundial. Por lo tanto, la 'revolución cultural' de Kramer tiende a deslizarse hacia una nostalgia sentimental y débil por los '50 y la época de Eisenhower.

No debería sorprender, a la luz de lo que ha surgido en las posiciones previas sobre modernismo y posmodernismo, que en vez de la ideología abiertamente conservadora de esta segunda evaluación de la escena cultural contemporánea, el modernismo también puede ser apropiado por una perspectiva mucho más progresista. Estamos en deuda con Jurgen Habermas[2] por esta inversión dramática y por la reafirmación del valor supremo de lo Moderno y el rechazo de la teoría así como de la práctica posmodernista. El vicio del posmodernismo, para Habermas, consiste fundamentalmente en su función políticamente reaccionaria, en tanto intento de desprestigiar el impulso modernista que el teórico alemán asocia con la Ilustración burguesa y con su espíritu universalizante y utópico. Como Adorno, Habermas intenta rescatar y conmemorar lo que ambos aprecian como el poder esencialmente crítico, utópico y negativo de los modernismos clásicos. Por otro lado, su intención de asociar los modernismos con el espíritu iluminista del siglo XVIII señala una ruptura decisiva con la sombría **Dialéctica del Iluminismo** (de Adorno y Horkheimer) en el cual al *ethos* científico de los *philosophes* se lo dramatiza como una descarriada voluntad de poder y dominación sobre la naturaleza, y a su programa desacralizante como el primer paso en el desarrollo de la imagen de un mundo instrumentalizante que producirá indefectiblemente a Auschwitz. Esta divergencia sorprendente puede explicarse por la visión de la historia habermasiana, que intenta mantener las promesas del 'liberalismo' y los contenidos esencialmente utópicos de la ideología burguesa original (igualdad, derechos civiles, humanitarismo, libertad de palabra y libre acceso a los medios de comunicación) a pesar del fracaso de esos ideales generado por el desarrollo del capital.

[2] Ver su artículo: *Modernidad: un proyecto incompleto*, en Foster, H. (comp), **La Posmodernidad**, Barcelona, Kairós, 1985.

En lo que hace a los términos estéticos del debate, no sería adecuado responder a la resucitación del Modernismo realizada por Habermas por la mera certificación empírica de su extinción. Es necesario tomar en consideración el hecho de que la situación nacional en la que Habermas piensa y escribe es diferente a la norteamericana: la represión y el maccartismo son realidades en la Alemania de hoy, y la intimidación intelectual a la izquierda y el silenciamiento de una cultura izquierdista (asociada, por la derecha alemana, al 'terrorismo') han resultado operaciones muchos más exitosas que en cualquier otro país occidental[3]. El triunfo de un nuevo MacCartismo y de la cultura del *Spiessburger* sugiere la posibilidad de que Habermas tenga razón, teniendo en cuenta esta situación nacional particular, donde las viejas modalidades del modernismo clásico pueden retener todavía parte del poder subversivo que han perdido en otros lugares. En este caso, un posmodernismo que intenta debilitar y minar tal poder puede explicar su diagnóstico ideológico en una modalidad local, aún cuando su contribución no sea generalizable.

Las dos posiciones previas —antimodernismo/proposmodernismo, y promodernismo/antiposmodernismo— se caracterizan por la aceptación del nuevo término, lo que equivale a un acuerdo sobre la naturaleza fundamental de alguna 'ruptura' decisiva entre los momentos moderno y posmoderno, más allá de la modalidad en que son evaluados. Restan, no obstante dos posibilidades lógicas las cuales se sostienen a partir del rechazo de cualquier concepción de una 'ruptura' histórica y que, por lo tanto, implícita o explícitamente, ponen en cuestión la pertinencia de la misma categoría del posmodernismo. Las obras asociadas a este movimiento son asimiladas al modernismo clásico propiamente dicho, de manera que el 'posmodernismo' queda re ducido a ser no más que la forma adoptada por lo auténticamente moderno en nuestro período, y una mera intensificación dialéctica del viejo impulso modernista hacia la innovación. (Aquí debo omitir otra serie de debates, mayoritariamente académicos, en los cuales se pone

[3] Las políticas específicas asociadas a los 'verdes' parecerían constituir una reacción a esta situación, mas que una excepción en relación a ella.

en cuestión la continuidad misma del modernismo tal como es reafirmada en lo anterior, por un sentido más vasto de la profunda continuidad del romanticismo desde el final del siglo XVIII, y donde se percibe al modernismo y al posmodernismo como meros estadios orgánicos.).

Las dos posiciones finales sobre el tema devienen en, lógicamente, una evaluación positiva y negativa respectivamente, de un posmodernismo que es asimilado a la tradición modernista. Jean Francois Lyotard[4] propone que su propio compromiso vital a lo novedoso y lo emergente, a un producción cultural contemporánea o poscontemporánea que es ampliamente caracterizada como 'posmodernismo' sea entendido como una parte o parcela de una reafirmación del auténtico modernismo clásico, en el sentido del espíritu Adorniano. El giro ingenioso de su propia propuesta implica la proposición de que algo llamado 'posmodernismo' no continúa al modernismo clásico propiamente dicho, como su producto de desecho más reciente, sino que lo *precede* y lo prepara, de manera que los posmodernismos contemporáneos que nos rodean pueden entenderse como la promesa del retorno y la reinvención, la reaparición triunfante de algún nuevo modernismo clásico dotado de su viejo poder y con sangre fresca. Esta es una posición profética, cuyos análisis dependen de la embestida antirrepresentacionalista del modernismo y el posmodernismo; las posiciones estéticas de Lyotard, no obstante, no pueden ser evaluadas adecuadamente en términos estéticos, porque lo que los informa es una concepción esencialmente política y social de un nuevo sistema ubicado más allá del capitalismo clásico (nuestra vieja amiga, la 'sociedad posindustrial'): la visión de un modernismo regenerado, es en este sentido, inseparable de una fe profética en las posibilidades y en la promesa de una nueva sociedad que estaría emergiendo.

La inversión negativa de esta posición implicará un rechazo ideológico del modernismo en una modalidad tal que puede variar desde los viejos análisis de Lukacs sobre las formas modernistas con

[4] Ver: *Respondiendo a la pregunta: ¿Qué es la posmodernidad?,* en **La condición posmoderna**, del mismo autor, Editorial Cátedra, 1981. El libro se ocupa específicamente de ciencia y epistemo1ogía antes que del aspecto cultural.

una repetición o replicación de la reificación de la vida social capitalista hasta algunas de las críticas al modernismo clásico mejor articuladas que circulan actualmente. Lo que distingue a esta posición de los antimodernismos bosquejados anteriormente es que no nos interpela desde la seguridad afirmativa de una nueva cultura posmodernista, sino que percibe incluso a esta última como una mera degeneración de los impulsos del modernismo ya estigmatizados. Esta posición particular, quizás la más yerma de todas y la que es implacablemente negativa, se la puede cotejar vívidamente en los trabajos del historiador veneciano de la arquitectura Manfredo Tafuri, cuyos amplios análisis[5] constituyen una poderosa denuncia de lo que hemos denominado los impulsos 'protopolíticos' en el modernismo clásico (la sustitución 'utópica' de las políticas culturales por la política propiamente dicha, la vocación por transformar el mundo a través de la transformación de sus formas, espacios o lenguaje). No obstante, Tafuri no es menos agrio en su anatomía de la vocación negativa, desmitificante, 'crítica', de los variados modernismos, interpretando su función como una especie de 'astucia de la razón' hegeliana, por medio de la cual las tendencias desacralizantes e instrumentalizantes del Capital son logradas a través, precisamente, del trabajo de demolición hecho por los pensadores y artistas del movimiento moderno. Por lo tanto, su 'anticapitalismo' termina poniendo las bases para la organización burocrática 'total' y los mecanismos de control del capitalismo tardío, y es lógico que Tafuri concluya afirmando la imposibilidad de cualquier transformación radical de la cultura que sea anterior a una transformación radical de las relaciones sociales en sí mismas.

Me parece que la ambivalencia política demostrada en las primeras posiciones se mantiene en estas últimas, pero al *interior* de las posiciones de estos pensadores complejos. Al revés que muchos de los teóricos previamente mencionados. Tafuri y Lyotard son figuras explícitamente políticas que tienen compromisos públicos y evidentes

* Ver en particular **Arquitectura y Utopía** (Cambridge MIT Press, 1976) y **Modern Arquitecture**, junto a Francisco Dal Co (New York, Abrams, 1979); y también mi *Arquitecture and the critique of ideology*, en *ReVisions: papers in Architectural theory and Criticism*, II (Invierno, 1984).

con la vieja tradición revolucionaria. Por ejemplo, es claro que el respaldo militante de Lyotard a los valores supremos de la innovación estética debe ser entendido como el modelo de una cierta clase de posición revolucionaria; mientras que el marco conceptual con que trabaja Tafuri es enteramente consistente con la tradición marxista clásica. Sin embargo, ambos son implícitamente, y más notoriamente en ciertos momentos estratégicos, releíbles en clave de un posmarxismo que finalmente se hace indistinguible de un antimarxismo propiamente dicho. Lyotard intenta, por ejemplo, distinguir su estética 'revolucionaria' de los viejos ideales de revolución política, a los cuales interpreta como stalinistas, o arcaicos e incompatibles con las condiciones de un nuevo orden social posindustrial; mientras que la noción apocalíptica de revolución social total de Tafuri implica una concepción del 'sistema total' de capitalismo que, en un período de despolitización y reacción, está fatalmente destinada a la clase de desaliento que muy a menudo ha llevado a marxistas a renunciar a lo político (recuerdo ahora a Merleau–Ponty y Adorno, así como a muchos ex–trotzkistas de los '30 y '40 y a los ex–maoístas de los '60 y ' 70).

El esquema combinatorio bosquejado anteriormente puede representarse de esta manera; designando los signos más o menos a

	Anti–modernistas	Pro–modernistas
Pro–posmodernistas	Wolfe – Jencks +	+ Lyotard –
Anti–posmodernistas	+ Tafuri –	Kramer – Habermas +

las funciones políticas progresistas o reaccionarias de las posiciones sobre el tema.

Con estas aclaraciones hemos cerrado el círculo y ya podemos volver al contenido potencial políticamente más positivo de la primera posición, y en especial al tema del impuso *populista* en el posmodernismo que ha subrayado Charles Jenks (aunque también Venturi y otros) —un problema que nos permitiría trabajar más adecuadamente el pesimismo absoluto del marxismo tafuriano—. Lo primero que llama la atención es que en muchas de las posiciones políticas que hemos analizado lo que aparece como un debate estético esconde posiciones moralizantes que intentan generar juicios sobre el fenómeno del posmodernismo, tanto si este último es estigmatizado como corrupto o bien celebrado como una forma de innovación cultural y estéticamente vital y positiva. Pero un análisis dialéctico e histórico de tal fenómeno —particularmente cuando se presenta como un problema del presente y de una historia en la que vivimos y luchamos— no puede afrontar la lujuria deteriorante de los juicios morales absolutos: la dialéctica está 'más allá del bien y del mal' en el sentido de tomas de posición ligeras y fáciles, por eso es que su visión histórica posee un espíritu glacial e inhumano (algo que ya había perturbado a los contemporáneos de Hegel acerca de su sistema). La cuestión es que nosotros estamos en el interior de la cultura del posmodernismo hasta un punto tal en donde su rechazo sin más es tan imposible como cualquier festejo irreflexivo, y ambas se igualan como actitudes complacientes. Un juicio ideológico sobre el posmodernismo hoy en día implica necesariamente una reflexión sobre nosotros mismos así como sobre los artefactos problematizados; tampoco un período histórico entero, es decir, el nuestro, puede interpretarse adecuadamente a través de juicios morales globales o su equivalente degradado, el diagnóstico pop–psicológico (tal como el de Lasch en **Culture of Narcissism**). En la perspectiva marxista clásica las semillas del futuro ya existen en el presente y deben ser liberadas conceptualmente del mismo, a través del anáfisis y de la praxis política, a la vez (los trabajadores de la Comuna de París, tal como afirmó Marx en una frase llamativa, "no tienen ideales para llevar a cabo"; ellos simplemente buscaban liberar formas

emergentes de nuevas relaciones sociales a partir de las viejas relaciones sociales capitalistas a las cuales ya comenzaban a perturbar). En lugar de caer en la tentación de, o bien denunciar las complacencias del posmodernismo como un síntoma final de decadencia, o de alabar a las nuevas formas como las precursoras de una nueva Utopía tecnológica y tecnocrática, sería más apropiado evaluar a la nueva producción cultural a partir de la hipótesis que implica una modificación general de la cultura misma en el interior de la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema[6].

No obstante, la afirmación de Jenks, que la arquitectura posmoderna se distingue del modernismo clásico a causa de sus prioridades populistas[7], podría ser utilizada como un punto de partida para una discusión más general. Lo que se da a entender, en el contexto específicamente arquitectónico, es que en donde el espacio modernista más clásico de un Corbusier o un Wright buscó diferenciarse radicalmente de la ciudad fabril declinante en la que surge (en este sentido, sus formas dependían de un acto de disyunción radical de su contexto espacial: los grandes *pilotis* dramatizan la separación del suelo y protegiendo el *Novum* del nuevo espacio) los edificios posmodernistas, por el contrario, encomian su inserción dentro de la fábrica heterogénea de la zona comercial y en el paisaje de moteles y comidas al paso de la ciudad americana post–superautopista. Mientras tanto, un juego de alusiones y ecos formales ("historicismo") asegura el parentesco de estas nuevas construcciones artísticas con los iconos comerciales y los espacios de su entorno, de modo tal que se renuncia a la demanda modernista de diferencia radical e innovación.

Si esta faceta, indudablemente significativa, de la arquitectura actual puede caracterizarse como *populista,* deberá permanecer como una pregunta abierta: ya que pareciera ser esencial distinguir las

[6] He tratado de hacer esto en *Posmodernismo como Lógica cultural del Capitalismo Tardío*, en New Left Review, (Julio-agosto 1984), 53-92 [incluido en el presente volumen]; mi contribución a **The AntiAesthetic** es un fragmento de este.

[7] Ver, por ejemplo, Charles Jencks, **Late -Modern Architecture** (New York, Rizzoli, 1980): No obstante, aquí Jenks cambia su uso del término; pasa de la designación de un estilo de período o dominante cultural al nombre para un movimiento estético entre otros.

formas emergentes de un nueva cultura comercial (comenzando con las publicidades y el empaquetamiento formal, desde los productos a los edificios sin excluir tales mercancías artísticas como los shows televisivos y los best–selleres y films) de las antiguas formas 'folk' y de la cultura genuinamente 'popular' que florecieron cuando las viejas clases sociales de campesinos y *artisanal* urbano aún existían y que, desde la mitad del siglo XIX, han sido colonizadas y extinguidas gradualmente por la expansión del consumismo y del sistema de mercado.

Lo que al fin pude admitirse es la presencia universal de esta faceta particular, que aparece más inequívocamente en las otras artes como un desvanecimiento de la vieja distinción entre el modernismo clásico y la así llamada cultura de masas, una distinción de la que el modernismo hacía depender su especificidad, consistiendo su función utópica —al menos en parte— en garantizar un territorio de experiencia auténtica frente a un entorno de filisteísmo, de Kitsch, de mercantilización y de la cultura del 'Reader's Digest' (Revista Selecciones). En verdad, puede argumentarse que la emergencia del modernismo es contemporáneo con la primera gran expansión de una cultura de masas (Zola puede ser tomado como el límite para la coexistencia artística y el best–seller emergente en un texto único).

Es esta diferenciación constitutiva lo que ahora parece encontrarse a punto de desaparecer: ya hemos mencionado la modalidad por la cual, en música, después de Schoenberg y aún después de Cage, las dos tradiciones antitéticas de lo 'clásico' y lo 'popular' comienzan a mezclarse, a fundirse. De una manera más general, está claro que los artistas del período 'posmoderno' se han fascinado precisamente por el nuevo mundo de objetos, no meramente por Las Vegas sino por las películas de Hollywood de clase B, por la así llamada paraliteratura con sus categorías (de libro de aeropuerto) de novela gótica y romántica, la biografía popular, policiales y de misterio y la ciencia–ficción o a novela fantástica (de una forma tal que las antiguas categorías genéricas desacreditadas por el modernismo ahora experimentan una reaparición inesperada). En las artes visuales, la renovación de la fotografía como un medio significativo y también como el 'plano de substancia' en pop art o fotorrealismo es un síntoma crucial del mismo

proceso. Sea como fuere, se hace mínimamente obvio que los nuevos artistas ya no 'citan' los materiales, los fragmentos y motivos de una cultura de masas o popular en la forma en que Joyce (y Flaubert) lo hicieron, o Mahler también; los incorporan hasta un punto tal en que muchas de nuestras viejas categorías críticas y evaluativas (fundadas precisamente sobre la diferenciación radical entre modernismo y cultura de masas) ya no son funcionales.

Pero si este es el caso, entonces parece al menos posible que aquello que usa la máscara y realiza los gestos del 'populismo' en las varias apologías y manifiestos posmodernistas es, en realidad, un mero reflejo y un síntoma de una (seguramente momentánea) mutación cultural, y lo que se acostumbraba estigmatizar como cultura comercial o de masas ahora es aceptado dentro de los recintos de un dominio cultural novedoso y expandido. En cualquier caso, se podría esperar que un término generado por la tipologías de las ideologías políticas sufra reajustes semánticos básicos ya que su referente inicial (ese Frente Popular, coalición clasista de trabajadores, campesinos, pequeña burguesía que es generalmente designado como 'el Pueblo') ha desaparecido.

Quizás, de cualquier manera, esta no es una historia tan nueva después de todo: uno recuerda el deleite de Freud cuando descubre una oscura cultura tribal que, solitaria entre las variadas tradiciones terrícolas de análisis de sueños, se las había arreglado para encontrar la idea de que todos los sueños poseían significados sexuales escondidos, excepto los sueños sexuales, ¡los que significaban algo más! Así también, parecería ocurrir en el debate posmodernista, y en la sociedad burocrática y despolitizada a la cual corresponde, en donde todas las posiciones aparentemente culturales resultan ser formas simbólicas de moralización política, excepto por la única evidentemente política, lo que sugiere nuevamente, un desplazamiento de la política hacia la cultura. Tengo la sensación, de que la única salida adecuada fuera de este círculo vicioso, además de la praxis en sí misma, es una visión histórica y dialéctica que intente capturar el presente como Historia.

Marxismo
y
Posmodernidad

Marxismo y posmodernismo: Frecuentemente se encuentra esta combinación peculiar o paradójica y, de algún modo intensamente inestable, al punto que hay quienes son llevados a concluir que, en mi propio caso, al haberme "vuelto" posmodernista, debo de haber dejado de ser marxista en cualquier sentido significante (o, en otras palabras, estereotípico)*. Puesto que los dos términos (el posmodernismo por completo) acarrean consigo toda una carga de imágenes de nostalgia pop, quizás "marxismo" destilándose en amarillentas fotografías de la época de Lenin y la revolución soviética, y 'posmodernismo' pronto a sucumbir a la vista de los hoteles nuevos más chillones. El precipitado inconciente rápidamente arma entonces la imagen de un pequeño restaurante nostálgico, reproducido con esmero —decorado con viejas fotografías, con mozos soviéticos que en forma indolente sirven mala comida rusa— escondido dentro de alguna extravagante obra arquitectónica de color rosa y azul, nueva centelleante. Si se me permite una nota personal, me ha sucedido anteriormente haber sido identificado, extraña y cómicamente, con un objeto de estudio: un libro que publiqué años atrás sobre el estructuralismo produjo cartas, algunas de las cuales se referían a mí como al portavoz 'delantero' del estructuralismo, mientras que las otras apelaban a mí como a un 'eminente' crítico y opositor de ese movimiento. En realidad, yo no era ninguna de esas cosas, pero tengo que concluir que no debo haber sido 'ninguna' de alguna manera relativamente complicada e inusual que pareció haber sido difícil de comprender. En lo que concierne al posmodernismo, y a pesar de mis esfuerzos en mi principal ensayo sobre el tema para explicar como no era posible, ni intelectual ni politicamente, simplemente celebrar el posmodernismo o 'desaprobarlo' (para usar una palabra a la que retomaré), críticos de arte vanguardistas me identificaron rápidamente como un Marxista vulgar, hombre–hacha, mientras que algunos de los camaradas más ingenuos concluyeron que, siguiendo el ejemplo de tantos predecesores ilustres, había final-

* Este ensayo tomado de **Posmodernismo/Jameson/Critique**, comp. de Douglas Kellner (Maisonneuve Press, Washington DC, 1989), concluye y responde a una colección de otros catorce ensayos dirigidos a evaluar las relaciones de Marxismo, posestructuralismo y posmodernismo.

mente caído en desvaríos y me había vuelto un 'posmarxista' (es decir, un renegado y un desertor).

Por consiguiente, le estoy particularmente agradecido a Doug Kellner por su reflexiva demostración introductoria de los modos en que este nuevo tópico no es ajeno a mi trabajo anterior, sino más bien su lógica consecuencia, algo que quiero yo mismo volver a ensayar en función de la noción de 'modo de producción', al cual mi análisis del posmodernismo pretende hacer una contribución. Vale la pena primero señalar, sin embargo, que mi versión de todo esto —que obviamente (pero quizás no lo he dicho con suficiente frecuencia) le debe mucho a Baudrillard, así como a teóricos con quienes él mismo está en deuda (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, los situacionistas, Sahlins, etc., etc.)— tomó forma en una coyuntura relativamente complicada. No fue sólo la experiencia de nuevos tipos de producción artística (particularmente en el área de la arquitectura) que me despertó de los canónicos 'sopores dogmáticos': quisiera puntualizar luego que, tal como yo lo utilizo, 'posmodernismo' no es un término exclusivamente estético o estilístico. La coyuntura también ofreció la ocasión para resolver un antiguo *malaise* respecto de los esquemas económicos tradicionales en la tradición marxista, una incomodidad sentida por bastantes de nosotros, no en el área de la clase social, cuya "desaparición" sólo verdaderos "intelectuales que flotan libremente" podrían ser capaces de considerar, sino en el área de los medios de comunicación, cuyo impacto de onda de choque sobre Europa Occidental permitió al observador tomar una pequeña distancia crítica y perceptiva de la gradual y aparentemente natural mediatización de la sociedad norteamericana en los 60.

La tercera etapa del Capitalismo

Lenin sobre el imperialismo no pareció igualar del todo a Lenin y los medios de comunicación, y gradualmente se fue haciendo posible tomar su lección en forma diferente. Pues él asentó el ejemplo de identificar un nuevo estadio del capitalismo que no había sido ex-

plícitamente previsto en Marx: la llamada etapa monopólica, o el momento del imperialismo clásico. Eso podría llevaros a creer, o que la nueva mutación había sido nombrada y formulada de una vez por todas, o que uno podría estar autorizado a inventar otra más todavía bajo ciertas circunstancias. Pero los marxistas estaban bien poco dispuestos a inferir esta segunda conclusión antitética, porque, mientras tanto, los nuevos fenómenos sociales de los medios y de la información habían sido colonizados (en nuestra ausencia) por la Derecha, en una serie de influyentes estudios, cuya primera noción tentativa de Guerra Fría acerca de un 'fin de la ideología' al cabo dio a luz al desarrollado concepto mismo de una 'sociedad posindustrial'. El libro de Ernest Man - del, **El Capitalismo Tardío**, cambió todo eso, y teorizó por primera vez una tercera etapa del capitalismo desde una perspectiva marxista practicable[1]. Esto fue lo que hizo posible mis propias consideraciones sobre el 'posmodernismo', que por ello, deben ser entendidas como un intento de teorizar la lógica específica de la producción cultural de esa tercera etapa, y no como otra crítica cultural dispersa o como diagnóstico del espíritu de la era.

Que mi acercamiento al posmodernismo es totalizador no ha escapado a la atención de nadie. La cuestión interesante hoy, no es entonces por qué yo adopto esta perspectiva, sino por qué tanta gente está escandalizada (o ha aprendido a estarlo) por la misma. En los viejos tiempos, la abstracción era sin duda uno de los caminos estratégicos por el cual los fenómenos, particularmente los fenómenos históricos, podían ser extrañados y desfamiliarizados; cuando uno se encuentra inmerso en lo inmediato —la experiencia año a año de mensajes culturales e informacionales, de eventos sucesivos, de prioridades urgentes—, la abrupta distancia que un concepto abstracto proporciona, una caracterización más global de las afinidades secretas entre esos dominios aparentemente autónomos y desconectados, y de los ritmos y las secuencias ocultas de las cosas que normalmente recordamos sólo en forma aislada y una por una, es un recurso único, particularmente en vista de que la historia de los años recientes es siempre la

[1] Ernest Mandel, **Late Capitalism**, NLB/Verso, London, 1975.

que nos es menos accesible. La reconstrucción histórica, entonces, el planteo de caracterizaciones e hipótesis globales, la abstracción del "zumbido de la abigarrada confusión" de la inmediatez, siempre fue una intervención radical en el aquí y ahora y la promesa de resistencia a sus ciegas fatalidades.

Pero es necesario reconocer el problema de la representación, aunque más no sea para separarlo de los otros motivos que componen la "guerra contra la totalidad". Si la abstracción histórica —la noción de modo de producción, o del capitalismo, tan enteramente como la del posmodernismo— es algo no dado en la experiencia inmediata, es pertinente entonces preocuparse por la confusión potencial de este concepto con la cosa misma, y por la posibilidad de tomar como realidad su 'representación' abstracta, de 'creer' en la existencia sustantiva de entidades abstractas tales como sociedad o clase. Dejemos de lado que el preocuparse por los errores de otros generalmente se convierte en preocuparse por los errores de otros intelectuales. A la larga, probablemente no haya manera de signar una representación tan seguramente *como* representación de modo que tales ilusiones ópticas son impedidas permanentemente, así como tampoco hay manera de asegurar la resistencia de un pensamiento materialista a las recuperaciones idealistas, o de evitar la lectura de una formulación deconstructiva en términos metafísicos. La revolución permanente en la vida intelectual y cultural significa esa imposibilidad, y la necesidad de una reinvención constante de precauciones contra lo que mi tradición llama reificación conceptual.

La extraordinaria fortuna del concepto de posmodernismo es seguramente el punto que viene al caso, a propósito de inspirar a aquellos de nosotros responsables por él: pero lo que se necesita no es el trazado de la línea y la confesión del exceso ("mareado por el éxito", en la famosa expresión de Stalin), sino la renovación del propio análisis histórico, y el incansable reexamen y diagnóstico de la funcionalidad política e ideológica del concepto, la parte que hoy ha comenzado a jugar repentinamente en las resoluciones imaginarias de nuestras contradicciones reales.

Hay, sin embargo, una paradoja más profunda referida por la

abstracción periodizante o totalizadora que por el momento lleva el nombre de posmodernismo. Esto se encuentra en la aparente contradicción entre el intento de unificar un campo y plantear las identidades ocultas que circulan a través del mismo y la lógica de los impulsos propios de este campo, a la cual la teoría posmodernista misma caracteriza como una lógica de diferencia o de diferenciación. Si lo que es históricamente exclusivo de lo posmoderno es pues reconocido como pura heteronomía y por la emergencia de subsistemas de todo tipo, fortuitos y desconectados, entonces, o de acuerdo al hilo argumental, tiene que haber algo de perverso en el esfuerzo de tomarlo en primer lugar como un sistema unificado: el esfuerzo es, por lo menos, sorprendentemente inconsistente con el espíritu del mismo posmodernismo; tal vez, por cierto, pueda ser desenmascarado como un intento de 'adueñarse' o 'dominar' lo posmoderno, de reducir y excluir su juego de diferencias, e incluso de poner en vigor alguna nueva conformidad conceptual sobre sus sujetos pluralistas. Sin embargo, dejando fuera el género del verbo, todos queremos 'dominar' la historia de cualquier manera que resulte posible: la escapatoria de la pesadilla de la historia, la conquista, por el ser humano, del control sobre las leyes, de otro modo aparentemente ciegas y naturales, de la fatalidad socio–económica, persisten como el deseo irreemplazable de la herencia marxista, cualquiera sea el lenguaje en que se exprese. No puede esperarse, por ende, que sea atractivo para quienes no estén interesados en tomar el control sobre sus propios destinos.

Sistema y diferenciación

Pero la idea de que hay algo engañoso y contradictorio en una teoría unificada de la diferenciación descansa también en una confusión entre niveles de abstracción: un sistema que produce constitutivamente diferencias sigue siendo un sistema, y la idea de un sistema tal no supone que sea en su género 'como' el objeto que intenta teorizar, más que el concepto de perro supone ladrar o el concepto de azúcar tener sabor dulce. Se siente que algo precioso y existencial, algo frágil y único acerca de nuestra propia singularidad, se perderá

irreparablemente cuando descubramos que somos iguales que cualquiera: en ese caso, que así sea, y veamos lo peor: la objeción es la forma primitiva del existencialismo (y de la fenomenología), y es la emergencia de tales cosas y ansiedades lo que necesita explicación. De cualquier manera, las objeciones al concepto global del posmodernismo en este sentido, me parece que recapitulan, en otras palabras, las objeciones clásicas al concepto de capitalismo: algo escasamente sorprendente desde la actual perspectiva, que afirma consistentemente la identidad del posmodernismo con el capitalismo mismo en su última mutación sistémica. Esas objeciones giraron esencialmente alrededor de una u otra forma de la siguiente paradoja: a saber, que aunque los diversos modos de producción pre–capitalistas lograron su capacidad de reproducirse a través de diversas formas de solidaridad o cohesión colectivas, la lógica del capital es por el contrario, dispersiva y atomística, 'individualista', una anti–sociedad más que una sociedad, cuya estructura sistémica, sin mencionar su propia reproducción, permanece como un misterio y una contradicción en los términos. Dejando de lado la respuesta al acertijo ('el mercado'), lo que puede decirse es que esta paradoja es la originalidad del capitalismo, y que las fórmulas verbalmente contradictorias que necesariamente encontramos al definirla, nos señalan, más allá de las palabras, a la cosa misma (y dan origen a esa nueva y peculiar invención, la dialéctica). Tendremos ocasión de regresar a problemas de este tipo en lo que sigue: basta con decir todo esto más crudamente señalando que el mismo concepto de diferenciación (cuyo desarrollo más elaborado se lo debemos a Niklas Luhmann) es en sí mismo sistémico, o si se prefiere, transforma el juego de diferencias en una nueva clase de identidad a un nivel más abstracto (entendiéndose que se debe también distinguir entre oposiciones dialécticas y diferenciaciones de este tipo fortuito y disperso).

Finalmente, la 'guerra contra la totalidad' tiene su motivación política, en cuya revelación consiste el mérito del ensayo de Horne[2]. Siguiendo a Lyotard, pone en claro que el miedo a la Utopía es

[2] Haynes Horne, *'Jameson's Strategies of Containment'*, in **Postmodernism /Jameson/Critique**, op.cit. pp 268-300.

en este caso nuestro viejo amigo **1984**, y que una política Utópica y revolucionaria, correctamente asociada a la totalización y a un cierto 'concepto' de totalidad, debe ser evitado, porque conduce fatalmente al Terror: una idea por lo menos tan vieja como Edmund Burke, pero, luego de las innumerables reformulaciones del período stalinista, útilmente revivida por las atrocidades de Camboya. Ideológicamente, este renacimiento particular de la retórica y los estereotipos de la Guerra Fría, comenzado en la desmarxistización de Francia en tos años setenta, se convierte en una grotesca identificación de los Gulags de Stalin con los campos de exterminio de Hitler (pero véase el notable **Why Did the Heavens not Darken?** de Arno Mayer para una demostración definitiva de la relación constitutiva entre la 'solución final' y el anti–comunismo de Hitler[5]); lo que pueda ser 'posmoderno' acerca de canosas imágenes de pesadillas está menos claro salvo por la despolitización a que nos invita. También puede apelarse a la historia de las convulsiones revolucionarias en cuestión para una lección muy diferente, a saber que la violencia brota, primero y principalmente, de la contrarrevolución; en verdad, que la forma más efectiva de contrarrevolución se apoya precisamente en esta transmisión de violencia al mismo proceso revolucionario. Dudo que la situación actual de alianza o la micro–política de los países avanzados sustente tales ansiedades y fantasías; no sería fundamento para mí al menos, para retirar el apoyo y la solidaridad a una potencial revolución en Sudáfrica, digamos; por último, esta sensación general de que el impulso revolucionario, Utópico o totalizador está un tanto manchado desde el principio y condenado a la sangre por su propia estructura de pensamiento, me parece idealista, si no finalmente un *replay* de las doctrinas del pecado original en su peor sentido religioso. Al final de este ensayo, volveré sobre temas y consideraciones políticos más concretos.

Los determinantes sociales del pensamiento

Ahora, sin embargo, quiero retornar a la cuestión del pensa-

[3] Arno J. Mayer, Why the Heavens Did Not Darken: the 'final solution' in History. New York. 1988.

miento totalizador de manera diferente, interrogándolo no por su contenido de verdad o su validez sino por sus condiciones históricas de posibilidad. Esto, entonces, ya no es exactamente filosofar, o si se prefiere, filosofar en un nivel *sintomático*, en el cual retrocedemos y extrañamos nuestros juicios inmediatos sobre un concepto dado ("el más avanzado pensamiento contemporáneo ya no nos permite desplegar conceptos de totalidad o periodización") a través de preguntarnos acerca de los determinantes sociales que habilitan o detienen el pensamiento. ¿Es el actual tabú sobre la totalidad simplemente el resultado del progreso filosófico y de la creciente auto–conciencia? ¿Es porque hemos alcanzado hoy un estado de esclarecimiento teórico y de sofisticación conceptual, que podemos evitar los errores y confusiones groseros de los anticuados pensadores del pasado (más señaladamente Hegel)? Puede que así sea, pero también requeriría alguna especie de explicación histórica (en la cual seguramente tendría que intervenir la invención del "materialismo"). Este *hybris* del presente y de lo viviente puede evitarse planteando el problema en forma algo diferente: esto es, ¿por qué es que los "conceptos de totalidad" han parecido necesarios e inevitables en ciertos momentos históricos, y por el contrario, nocivos e impensables en otros? Este es un cuestionamiento que, volviendo desde afuera del propio pensamiento y sobre la base de lo que ya no (o todavía no) podemos pensar, no puede ser filosófico en ningún sentido positivo (aunque Adorno haya intentado, en la **Dialéctica Negativa**, convertirlo en una filosofía genuina de nuevo tipo); sin duda nos conduciría a la sensación intensificada de que el nuestro es un tiempo de nominalismo en diversos sentidos (desde la cultura al pensamiento filosófico). Probablemente tal nominalismo tendría varias pre–historias o sobredeterminaciones: el momento del existencialismo, por ejemplo, en el cual algún nuevo sentido social del individuo aislado (y del horror de la demografía, o del puro número o de la multiplicidad, particularmente en Sartre) provoca el desmedro de los viejos 'universales' tradicionales y su pérdida de fuerza conceptual y persuasiva; como así también la antigua tradición del empirismo anglo–americano, que emerge de esta muerte del concepto con renovada fuerza en una era paradójicamente 'teórica' e hiper–intelectual. Hay, por su-

puesto, un sentido en el cual el eslogan “posmodernismo” significa también todo esto; pero en ese caso no es entonces la explicación, sino lo que queda por explicar.

La especulación y el análisis hipotético de este género, que conlleva el debilitamiento de conceptos generales o universalizantes en el presente, es el correlato de una operación con frecuencia más confiable, a saber, el análisis de los momentos del pasado en que tal conceptualidad se hacía posible; por cierto, parecen ser históricamente privilegiados aquellos momentos en los cuales se puede observar la emergencia de conceptos generales. En lo concerniente al concepto de totalidad, estoy tentado de decir sobre él lo que dije una vez sobre la noción de estructura de Althusser, a saber, que el punto crucial a señalar es éste: podemos reconocer la presencia de tal concepto, si entendemos que hay sólo uno de ellos: algo de otro modo conocido a menudo como “modo de producción”. La “estructura” althuseriana es eso, y también lo es la “totalidad”, al menos como yo la uso. En cuanto a procesos “totalizadores”, eso frecuentemente significa apenas algo más que hacer conexiones entre diversos fenómenos: así, para tomar un influyente ejemplo contemporáneo, aunque Gayatri Spivak ofrece su concepción de una ‘cadena de signos continua’ como una alternativa al pensamiento dialéctico[4], en mi uso esa concepción sería también una forma específica (y no–dialéctica) de “totalizar”.

Debemos estar agradecidos al trabajo de Ronald L. Meek sobre la prehistoria del concepto de ‘modo de producción’ (resuelto más tarde en los escritos de Morgan y Marx), que en el siglo XVIII toma la forma de lo que él llama la ‘teoría de las cuatro etapas’[5]. Esta teoría se consolida a mediados del siglo XVIII, en Francia y en el Iluminismo escocés, como la proposición de que las culturas humanas históricamente varían con su base material o productiva, que atraviesa cuatro transformaciones esenciales: caza y recolección, pastoreo, agricultura y comercio. Lo que le sucederá luego a esta narrativa histórica, sobre todo en el pensamiento y en la obra de Adam Smith, es que, habiendo

[4] Gayartri Chakravorty Spivak, **In Other Worlds: Essays in Cultural Politics**, New York. 1987, p. 198.

[5] Ronald L. Meek, **Social Science and the Iguable Savage**, Cambridge. 1976.

ahora producido aquel objeto de estudio que es el modo de producción específicamente contemporáneo, o el capitalismo, el andamiaje histórico de las etapas pre–capitalistas tiende a caer y presta una apariencia sincrónica a los modelos del capitalismo de Smith y de Marx. Pero Meek quiere demostrar que la narrativa histórica fue esencial a la posibilidad misma de pensar al capitalismo como un sistema, sincrónico o no[6]; y de modo semejante permanecerá mi propia posición respecto de aquella 'etapa' o momento del capitalismo que proyecta la lógica cultural de lo que algunos de nosotros ahora denominamos "posmodernismo".

De cualquier modo, aquí estoy interesado esencialmente en las condiciones de posibilidad del concepto de 'modo de producción', es decir, las características de la situación histórica y social que hacen posible articular y formular tal concepto en primer lugar. Sugiero, en forma general, que pensar este nuevo pensamiento particular (o combinar en esta nueva forma pensamientos más viejos) presupone un tipo particular de desarrollo "desigual", de modo que modos de producción distintos y coexistentes son registrados juntos en el mundo de vida del pensador en cuestión. Así es como Meek describe las precondiciones para la producción de este concepto particular (en su forma original como una "teoría de cuatro etapas"):

> Mi opinión es que el pensamiento del tipo que estamos considerando, cuyo énfasis primario reside en el desarrollo de las técnicas económicas y las relaciones socioeconómicas, es probable que sea una función, primero, de la rapidez del avance económico contemporáneo, de la facilidad con que se puede observar un contraste entre áreas que están avanzando económicamente y áreas que todavía están en estadios 'más bajos' de desarrollo. En 1750 y 60, en ciudades como Glasgow y en áreas como las más avanzadas provincias del norte de Francia, el conjunto de la vida social de las comunidades afectadas se transformó rápida y visiblemente, y fue bastante obvio que esto

[6] Ibid. pp.219-21

sucedía como resultado de profundos cambios en las técnicas económicas y las relaciones socioeconómicas. Y las nuevas formas de organización económica que estaban emergiendo podían fácilmente ser comparadas y contrastadas con las formas más viejas de organización que aún existían, por ejemplo, en las Tierras Altas de Escocia, o en el resto de Francia —o entre las tribus indígenas de América. Si los cambios en el modo de subsistencia jugaban tal rol importante y 'progresivo' en el desarrollo de la sociedad contemporánea, pareció ser cosa segura que debieron también haberlo hecho en la sociedad pasada.[7]

Paradigmas históricos

Esta posibilidad de pensar por primera vez el nuevo concepto de un modo de producción es a veces vagamente descripto como una de las formas recientemente emergentes de conciencia histórica, o de historicidad. No es necesario, empero, recurrir al discurso filosófico de la conciencia como tal, ya que lo que se está describiendo puede ser igualmente nombrado como nuevos paradigmas discursivos, y esta manera más contemporánea de hablar sobre la emergencia conceptual es reforzada, para el público literario, por la presencia simultánea de otro nuevo paradigma histórico más en las novelas de Sir Walter Scott (como Lukacs lo interpreta en **La Novela Histórica**[8]). La desigualdad que permitió a pensadores franceses (Turgot; pero también el mismo Rousseau) conceptualizar un "modo de producción" tuvo probablemente tanto que ver como cualquier otra cosa con la situación pre–revolucionaria en la Francia de ese período, en la cual las formas feudales sobresalían siempre más rígidamente en su diferencia distintiva contra el conjunto recientemente emergente de la cultura burguesa y la conciencia de clase.

[7] **Ibid.**pp.127-28.

[8] Georg Lukacs, **The Historical Novel**, Lincoln, Nebraska, 1983 (trad. cast.: México, ERA, 1966). (N. del Ed.)

Escocia es en muchos sentidos un caso más complejo e interesante, puesto que, en tanto el último de los países emergentes del Primer Mundo, o el primero de los del Tercer Mundo (para usar la provocativa idea de Tom Nairn en **The Break–up of Britain**), la Escocia del Iluminismo es sobre todo el espacio de una coexistencia de zonas de producción y cultura radicalmente distintas: la economía arcaica de los montañeses y su sistema de clanes, la nueva explotación agrícola de las Tierras Bajas, el vigor comercial del "socio" inglés al otro lado de la frontera, en la víspera de su "despegue" industrial. El esplendor de Edimburgo, por lo tanto, no es asunto de material genético gaélico, sino que se debe más bien a la posición estratégica, aunque excéntrica de la metrópolis y de los intelectuales escoceses con respecto a esta coexistencia virtualmente sincrónica de distintos modos de producción, que es ahora exclusivamente la tarea del Iluminismo escocés "pensar" o conceptualizar. Tampoco es ésta una cuestión meramente económica: Scott, como Faulkner más tarde, hereda un material primario social e histórico, una memoria popular, en la cual las más feroces revoluciones y guerras civiles y religiosas inscriben ahora la coexistencia de modos de producción en una forma narrativa vivida. La condición de pensar una nueva realidad y de articular un nuevo paradigma para la misma, parece, por lo tanto, exigir una coyuntura peculiar y una cierta distancia estratégica de esa nueva realidad, que tiende a abrumar a aquellos que están inmersos en ella (esto podría ser algo como una variante epistemológica del conocido principio del *'outsider'* en el descubrimiento científico).

Todo lo cual, empero, tiene otra consecuencia secundaria de mayor significación para nosotros aquí, y que conlleva la represión gradual de tal conceptualidad. Si, como lógica Cultural de una tercera etapa ampliada del capitalismo clásico, el momento posmoderno es de muchas maneras una expresión más pura y más homogénea de aquella última, muchos de cuyos enclaves de diferencia socio–económica hasta aquí sobrevivientes han sido borrados (a través de su colonización y absorción por la forma mercancía), entonces tiene sentido sugerir que el decrecimiento de nuestro sentido de la historia, y más particularmente nuestra resistencia a los conceptos globalizadores o totalizado-

res como el de modo de producción mismo, son una función precisamente de esa universalización del capitalismo. Donde todo es, de aquí en más, sistémico, la misma noción de sistema parece perder su razón de ser, regresando sólo por la vía de un "retorno de lo reprimido" en las formas más pesadillescas del "sistema total" fantaseado por Weber o Foucault o por la gente de 1984.

Pero un modo de producción no es un 'sistema total' en ese sentido prohibitivo, e incluye una variedad de contrafuerzas y nuevas tendencias dentro de sí mismo, de fuerzas tanto "residuales" como "emergentes", que debe intentar administrar o controlar (la concepción de hegemonía de Gramsci): si estas fuerzas heterogéneas no estuvieran dotadas de una efectividad propia, el proyecto hegemónico sería innecesario. Por ende, el modelo presupone las diferencias, lo cual debe distinguirse rigurosamente de otro rasgo que lo complica, a saber, que el capitalismo también produce diferencias o diferenciación como una función de su propia lógica interna. Finalmente, para recordar nuestra discusión inicial acerca de la representación, también está claro que hay una *diferencia* entre el concepto y la cosa, entre este modelo global y abstracto y nuestra propia experiencia social individual, de la cual se intenta proporcionar alguna diferencia explicatoria pero que a duras penas está diseñada para "reemplazar".

Probablemente también sea aconsejable una cantidad de otras señales recordatorias sobre el "uso apropiado" del modelo de modo de producción: que lo que es llamado "modo de producción" no es un modelo produccionista, es algo que siempre parece que vale la pena decir. Lo que también se hace importante observar, en el presente contexto, es que involucra una variedad de niveles (u órdenes de abstracción) que deben ser respetados, si estas discusiones no han de degenerar en gritonas contiendas sin orden ni concierto. Yo propuse un cuadro muy general de tales niveles en **The Political Unconscious**, y, en particular de las distinciones que tienen que ser respetadas entre un examen de eventos históricos, una evocación de conflictos y tradiciones ideológicos y de clase mayores, y una atención a los modelos de sistemas socio–económicos impersonales (ejemplos de ellos son las bien conocidas temáticas de la reificación y mercantilización). La

cuestión de la acción, que aparece frecuentemente en estas páginas, tiene que ser mapeada a través de estos niveles.

El lugar de la producción cultural

Featherstone, por ejemplo, piensa que en el uso que yo le doy, 'posmodernismo' es una categoría específicamente cultural[9]: no lo es, y fue, antes bien, para mejor o para peor, diseñado para nombrar un "modo de producción" en el cual la producción cultural encuentra un lugar funcional específico, y cuya sintomatología, en mi trabajo, está tomada principalmente de la cultura (esta es, sin duda, la fuente de la confusión). Él me aconseja, por ende, prestar más atención a los artistas mismos y a sus públicos, así como a las instituciones que median y gobiernan este género de producción más novedoso: siquiera puedo ver por qué cualquiera de estos tópicos debieran excluirse, puesto que son cuestiones verdaderamente interesantes. Pero es difícil ver cómo la investigación sociológica a ese nivel podría devenir *explicatoria*: más bien, los fenómenos que a él le interesan tienden a reformar a la vez su propio nivel sociológico semi-autónomo, que requiere entonces simultáneamente, una narrativa diacrónica. Decir lo que es ahora el mercado del arte, y el status del artista o del consumidor, significa decir lo que eran antes de esta transformación, y hasta dejar un espacio abierto, en algún límite externo, para alguna configuración alternativa de tales actividades (como es el caso, por ejemplo, en Cuba, donde no existen mercado de arte, galerías, inversiones en pintura, etc.). Una vez que haya uno escrito esa narrativa, esa serie de cambios locales, la cuestión entera se suma al *dossier* como otro espacio más donde se puede leer algo como la "gran transformación" posmoderna.

Por cierto, aunque con las proposiciones de Featherstone hacen su aparición agentes sociales concretos (los posmodernistas son entonces esos artistas o músicos, aquellos oficiales de galerías o de

[9] Mike Featherstone, "Posmodernism cultural change and social practice", en **Postmodernism/Jameson/Critique**, cit.. pp, 117-38.

museos o ejecutivos de compañías grabadoras, aquellos burgueses específicos o jóvenes o consumidores de la clase trabajadora), aquí también debe mantenerse el requerimiento de diferenciar niveles de abstracción. Porque, plausiblemente, puede uno también afirmar que el "posmodernismo", como rasgo distintivo y "estilo de vida" (verdaderamente, una expresión despreciable), es la expresión de la 'conciencia' de toda una nueva fracción de clase que transciende ampliamente los límites de los grupos arriba mencionados: se ha rotulado esta categoría más extensa y abstracta de modo variado como una nueva pequeño–burguesía, una clase profesional administrativa, o más sucintamente como "los *yuppies*" (cada una de estas expresiones pasa consigo de contrabando un pequeño excedente de representaciones sociales concretas).[10]

La identificación del contenido de clase de la cultura posmoderna no implica en absoluto que los 'yuppies' se hayan convertido en una especie de nueva clase dominante o en 'un sujeto de la historia', meramente, sus prácticas culturales y sus valores, sus ideologías locales, han articulado un paradigma ideológico y cultural dominante útil para esta etapa del capital. Por cierto, se da a menudo el caso de que las formas culturales prevalentes en un período particular no sean provistas por los agentes principales de la formación social en cuestión (hombres de negocios que sin duda tienen algo mejor que hacer con su tiempo, o son llevados por fuerzas motivacionales psicológicas e ideológicas de tipo diferente). Lo que es esencial es que la cultura-ideología en cuestión articule el mundo de la manera funcionalmente más útil, o en formas que puedan ser funcionalmente reapropiadas. Por qué una cierta fracción de clase deba proveer estas articulaciones ideológicas es una cuestión histórica tan intrigante como la de la abrupta dominancia de un escritor o de un estilo particulares. Seguramente no puede haber un modelo o fórmula dados con anticipación para estas transacciones históricas; tanto como es seguro, empero, que no hemos resuelto aún lo que se llama posmodernismo. Mientras tanto, ahora se aclara otra limitación de mi propio trabajo sobre el tema (no mencionado por ninguno de los colaboradores), esto es, que la de-

[10] V. también Fred Pfeil, *"Making Flippy-Floppy: Posmodernism and me Baby-Boum"*, **PCM in The year left**, Verso, London, 1985.

cisión táctica de plantear la posición en términos culturales devino en una relativa ausencia de cualquier identificación de 'ideologías' propiamente posmodernas. En verdad, puesto que he estado particularmente interesado en la cuestión formal de lo que llamo algún nuevo "discurso teórico", y también porque la paradójica combinación de la descentralización global y la institucionalización de pequeños grupos me ha parecido un rasgo importante de la estructura tendencial posmoderna, he seleccionado fenómenos intelectuales y sociales como el "posestructuralismo" y los 'nuevos movimientos sociales': de este modo, contra mis propias convicciones políticas más profundas, todos los 'enemigos' aparentan estar en la Izquierda, una impresión que trataré de rectificar en lo que sigue.

Pero lo que ha sido dicho sobre los orígenes de clase del posmodernismo tiene como consecuencia el requerimiento de que ahora especifiquemos otro tipo de acción superior (o más abstracta y global) que cualquiera de los mencionados hasta ahora. Esto es, por supuesto, el capital multinacional mismo: en tanto proceso puede describirse como lógica de capital "no–humana", y yo continuaría defendiendo, lo apropiado de ese lenguaje y de ese tipo de descripción, en sus propios términos y en su propio nivel. Que esa fuerza aparentemente desencarnada es también un conjunto de agentes humanos, entrenados en formas específicas y que inventan tácticas y prácticas locales originales de acuerdo a las creatividades de la libertad humana —esto también es obvio, desde una perspectiva diferente, a la cual sólo quisiera agregar que también para los agentes del capital funciona el viejo dicho de que "la gente hace su historia, pero no en las circunstancias de su propia elección". Es dentro de las posibilidades del capitalismo tardío que la gente vislumbra 'la principal oportunidad', el *"vé por él"*, hacer dinero, y reorganiza empresas de nuevas maneras (al igual que artistas o generales, ideólogos o dueños de galerías).

Lo que he tratado de mostrar aquí es que aunque mi propia explicación de lo posmoderno se muestre a los ojos de algunos de sus lectores y críticos "carente de acción", puede ser traducida o transcodificada en una posición narrativa que ocupa a agentes de todos los tamaños y dimensiones. La opción entre estas descripciones alternativas

—focalizaciones en distintos niveles de abstracción— es práctica más que teórica. Sin embargo, sería deseable vincular esta consideración de acción con la muy rica tradición (psicoanalítica) de "posiciones de sujetos" psíquicas e ideológicas. Si ahora se objeta que las descripciones de acciones descriptas arriba son meramente una versión alternativa del modelo de base-superestructura —una base económica para el posmodernismo, en una de las consideraciones, y una base social o de clase en otra— entonces que así sea, dado que entendemos que 'base y superestructura' no es realmente un modelo, sino un punto de partida y un problema, algo tan poco dogmático como un imperativo simultáneo para comprender la cultura en y por sí misma, pero también en relación con su exterior, su contenido, su contexto, y su espacio de intervención y de efectividad. Cómo uno lo hace, sin embargo, nunca está dado con anticipación. La hermosa adaptación de Gross de Benjamin —el posmodernismo como la 'imagen accidental'* [*'afterimage'*] del capitalismo tardío[11]— nos recuerda no sólo cuan maravillosamente flexible fue Benjamin en sus formulaciones de esta relación (en otro lugar él dice que la 'superestructura' es la *expresión* de la 'base', algo que también modifica radicalmente nuestros estereotipos), sino también cuántos nuevos senderos de exploración abre e implica la nueva figura. Las "imágenes accidentales" son fenómenos objetivos que son también espejismos y patologías; imponen la atención a procesos ópticos, a la psicología de la percepción, y también a las cualidades deslumbrantes del objeto, y así sucesivamente. Yo he propuesto un "modelo" de posmodernismo, que vale lo que vale y que debe ahora arriesgarse independientemente, pero es la construcción de tal modelo lo que al fin y al cabo es lo fascinante, y espero que no sea tomado como una afirmación de reflejo rotuliano de 'pluralismo' si digo que las construcciones alternativas son deseables y bienvenidas, ya que la comprensión del presente desde adentro es la tarea más proble-

* "Afterimage": "imagen accidental" que persiste como estado psicológico. (N. de trad.)

[11] David Gross, *"Marxism and Resistance F. Jameson and the Moment of Postmodernism"*, íbid, pp.96-116.

mática que la mente pueda enfrentar.

Sin embargo, la mayoría de mis comentaristas y críticos no proponen modelos alternativos de este tipo (he notado que, cualesquiera sean sus posiciones, parecen tomar la distinción entre modernismo/posmodernismo como algo dado y como categoría significante); pero no sienten del todo conveniente la necesidad de juzgar mi construcción en forma pragmática, es decir, en términos de sus consecuencias políticas, que incluyen consecuencias para la política de la cultura. Así, el sutil y profundo artículo de Shumway se enfrenta con el posicionamiento del posestructuralista dentro de mi esquema, aunque tenga para mí una notable lección sobre Ricoeur (que reconozco con gratitud[12]): no podía saber cuan cerca estoy de él en torno a la significación de Gadamer (ya que mi trabajo sobre **Verdad y Método** aún no ha sido publicado), como tampoco Huhn podía estar en posición de saber cuánto más de lo que él piensa estaría yo dispuesto a respaldar de su lectura de Adorno13 (pero aquí los resbalones resultan del término 'ideología', que Adorno utiliza en un sentido relativamente restringido y anticuado, pero que yo desearía abrir y generalizar en conformidad con una buena dosis de pensamiento contemporáneo, cualquiera sea el lenguaje que decidamos usar para estas cuestiones). Si continúo afirmando que la teoría contemporánea (es decir, el "posestructuralismo" esencialmente), ha de ser comprendida como otro fenómeno posmoderno más, que lleva una semejanza familiar con mis otras exposiciones culturales, es porque estoy interesado en la estructura formal del nuevo "discurso teórico", que me parece radicalmente diferente de las operaciones textuales y de lenguaje de lo que podemos llamar la "filosofía tradicional": el contenido de un "discurso teórico", por supuesto, está determinado y modificado por la nueva forma (no podría ser de otra manera), mientras que el retorno a un discurso filosófico más antiguo no es hoy un asunto simple u opcional. Tampoco soñaría con negar la afirmación de Shumway acerca de los

[12] David Shumway, *"Jameson/Hermeneutics/Postmodernism"*, íbid., pp.172-202.

[13] Thomas Huhn, *"The Postmodern Return, with a vengeance of subjectivity"*. íbid. pp 249-67.

usos políticos radicales de gran parte del posestructuralismo (pero entonces la cuestión táctica crucial sería ¿bajo qué circunstancias y para qué fines, y para quién?).

¿Un nuevo anarquismo?

Tiendo a sentir que algo se pierde cuando un énfasis en el poder y la dominación apuntan a obliterar el desplazamiento, que constituyó la originalidad del marxismo como tal, hacia el sistema económico, la estructura del modo de producción, y la explotación como tal. Una vez más, se articulan en un nivel diferente de los niveles sistémicos cuestiones de poder y dominación, y no hay ventaja alguna en poner en escena los análisis complementarios como una oposición irreconciliable, a menos que el motivo sea producir una nueva ideología (en la tradición, lleva el consagrado nombre de *anarquismo*), caso en el cual se establecen otros tipos de líneas y uno razona la cuestión de otra forma.

Por cierto, yo sospecho que aquí mis críticos más vigorosos son quienes se hallan de una manera u otra inspirados por un espíritu anarquista y populista. Por eso Featherstone señala mi "reconocimiento" de la emergencia en el posmodernismo de un público más democrático y culto por doquier; pero se pregunta si yo celebro este nuevo acontecimiento con suficiente entusiasmo, y quizás tenga motivos para sospechar. Sus propias observaciones acerca de la nueva desocupación podrían haber inspirado diferentes tipos de dudas en cuanto al rol político de alguna nueva cultura de masas entre la gente así radicalmente desposeída. Goldstein mientras tanto llega hasta a afirmar que yo "desapruebo" "las luchas feministas 'meramente' progresistas, las afro-americanas, las de la clase trabajadora, o las del tercer mundo, como para alterar y expandir el canon tradicional y la limitación del estudio literario"[14]. Dejando de lado la necedad del verbo (¿qué podría

[14] Philip Goldstein, *"The Politics of F. Jameson - Literary Theory: A critique"*, íbid, pp.219-67

significar “aprobar” tales cosas?, ¿y quién soy yo para “desaprobarlas” o bien para “aprobarlas”?), es presuntuoso por parte de Goldstein el leer mi mente, y el atribuirme actitudes políticas que yo “desapruebo” de todos modos; lejos de oponerme a los proyectos que él enumera, los respaldo fuertemente a todos (él parece confundirme con Lynne Cheney o con William Bennett). No obstante, es lo suficientemente generoso como para aclarar en su frase siguiente: “Como un *insider* comprometido, un crítico feminista, afro-americano, de la clase trabajadora, o tercermundista, busca cambiar y enmendar instituciones literarias en una dirección ‘progresista’ pero no utópica. De manera reformista, tales académicos mejoran el presente ‘ideológico’ y no proyectan el futuro utópico; critican los discursos racistas, chauvinistas, o elitistas de sus instituciones, no la irracionalidad de toda la era moderna.”

Goldstein está poniendo aquí palabras en boca de otros, espero que de modo tan errado como lo ha hecho conmigo. Esta formulación de la vieja antítesis entre reforma y revolución me suena por cierto desastrosa; pero no hay necesidad alguna de hacerla, y Mao Tsé Tung solía hablar acerca del “caminar sobre dos piernas”. Las luchas y las temáticas locales no son meramente indispensables, son inevitables; pero como he intentado decir en otro lado, son efectivas sólo en tanto permanezcan también como figuras o alegorías para alguna transformación sistémica mayor. La política debe operar simultáneamente en los niveles micro y macro; una modesta restricción a las reformas locales dentro del sistema parece razonable, pero frecuentemente resulta políticamente desmoralizante.

Radhakrishnan[15] me ofrece una lección de tipo diferente en políticas de alianza, pero su ejemplo de la coalición Rainbow es singularmente inapropiado, ya que la fuerza y el atractivo de Jackson ha consistido siempre en una oposición conciliatoria que algunos pueden pensar incluso como un tipo de totalización: yo nunca he escuchado, por cierto, un discurso de Jackson que no buscara unir sus múltiples “posiciones de sujeto” y grupo de electores a través de la situación co-

[15] R. Radhakrishnan, *“Postestructuralist Politics: Towards a Theory of coalition”*, íbid.. pp. 301 -32

mún que comparten como pueblo trabajador. El concepto de clase parece pues estar bien vivo en el corazón mismo del experimento político de izquierda norteamericano reciente más prometedor.

Saul Landau ha observado, sobre nuestra situación actual, que no ha habido nunca momento alguno en la historia del capitalismo en que éste haya disfrutado de mayor libertad de acción y de espacio para maniobrar: todas las fuerzas amenazantes que había generado contra sí mismo en el pasado —movimientos e insurrecciones de trabajadores, partidos socialistas de masas, incluso los mismos estados socialistas— parecen estar hoy en completa confusión, cuando no neutralizados efectivamente de alguna manera u otra; por el momento, el capital global parece capaz de seguir su propia naturaleza e inclinaciones, sin las precauciones tradicionales. Tenemos aquí, por consiguiente, todavía otra "definición" más de posmodernismo, y una verdaderamente muy útil, que sólo un avestruz querría tachar de 'pesimismo'. Este es un período transicional entre dos etapas del capitalismo, en el cual las formas anteriores de lo económico están en proceso de reestructuración a escala global, incluyendo las formas más antiguas de trabajo y sus instituciones y conceptos organizacionales tradicionales. Que un nuevo proletariado internacional (tomando formas que todavía no podemos imaginar) va a reemerger de este convulsivo trastorno no requiere la predicción de un profeta: nosotros mismos estamos todavía en la antesala de todos modos, y nadie puede decir por cuánto tiempo permaneceremos en ella. Este es el sentido en el cual dos conclusiones aparentemente bastante diferentes de mis ensayos históricos sobre la situación actual (uno sobre los Sesenta y uno sobre el posmodernismo) son en realidad idénticas: en el primero, anticipo el proceso de proletarización a escala global que acabo de evocar aquí; en el segundo hablo de algo misteriosamente denominado "mapa cognitivo" de un tipo nuevo y global.

Pero 'mapa cognitivo' era en realidad nada más que una palabra en clave para 'conciencia de clase' (como lo señala Steve Best en su sagaz y abarcador análisis[16]): sólo que proponía la necesidad de

[16] Steven Best, *"Jameson, Totality and the postestructuralist critique"*, íbid, pp.333-68.

una conciencia de clase de un género nuevo y ni soñado hasta ahora, mientras que también modulaba la explicación en dirección a esa nueva espacialidad implícita en lo posmoderno (que el trabajo de Ed Soja, **Postmodern Geographies** ahora pone al orden del día de forma tan elocuente y oportuna[17]). De vez en cuando me canso del slogan de "posmodernismo" tanto como cualquiera, pero cuando estoy tentado de arrepentirme de ser su cómplice, de deplorar sus malos usos y su notoriedad, y de concluir con cierta reticencia que suscita más problemas que los que soluciona, me encuentro a mí mismo haciendo una pausa para preguntarme si algún otro concepto puede dramatizar la problemática de manera tan efectiva y económica. "Tenemos que dar nombre al sistema": este momento crítico de los '60 encuentra en el debate del posmodernismo un *revival* inesperado.

[17] E. Soja, **Postmodern Geografies**, Verso, London, 1989.